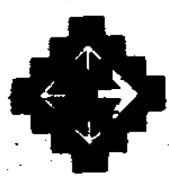
في البحث
عن لؤلؤة المستحيل

في البحث عن لؤلؤة المستحيل

د. سيد البحراوي

الطبعة الأولى ١٩٩٦



دار شرقيات للنشر والتوزيع
٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي
الرقم البريدى: ١١١١١
باب اللوق، القاهرة
ت: ٣٩٠٢٩١٣ س.ت: ٢٦٩١٩٨

غلاف واخراج: ذات حسين

رقم الايداع ٣٩٩٤ / ٩٥

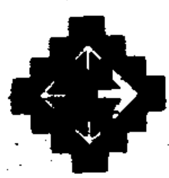
الترقيم الدولي I S B N 977- 5406- 57- 9

في البحث
عن لؤلؤة المستحيل

في البحث عن لؤلؤة المستحيل

د. سيد البحراوي

الطبعة الأولى ١٩٩٦



دار شرقيات للنشر والتوزيع
٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي
الرقم البريدى: ١١١١١
باب اللوق، القاهرة
ت: ٣٩٠٢٩١٣ س.ت: ٢٦٩١٩٨

غلاف واخراج: ذات حسين

رقم الايداع ٣٩٩٤ / ٩٥

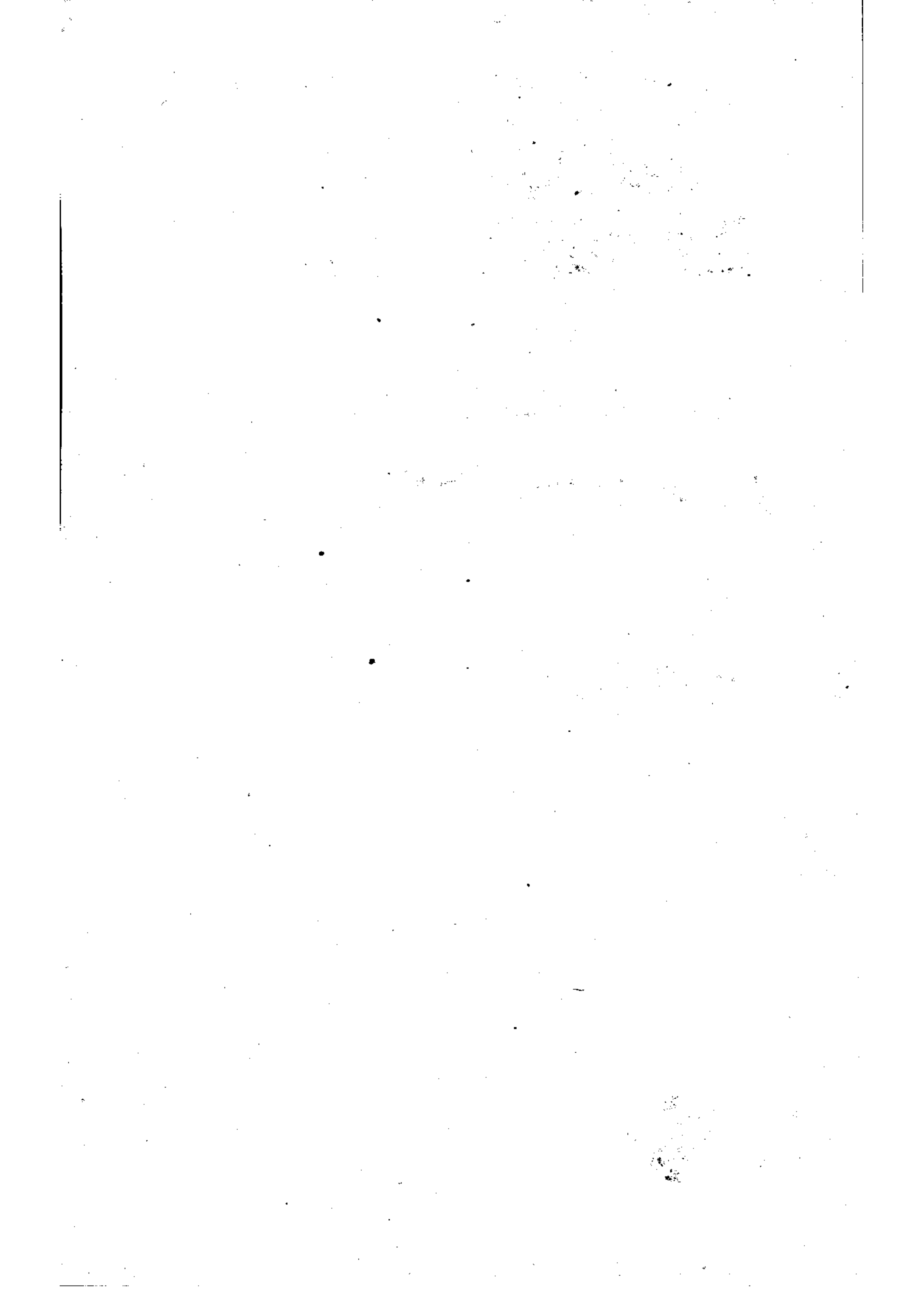
الترقيم الدولي I S B N 977- 5406- 57- 9

في البحث عن لؤلؤة المستحيل

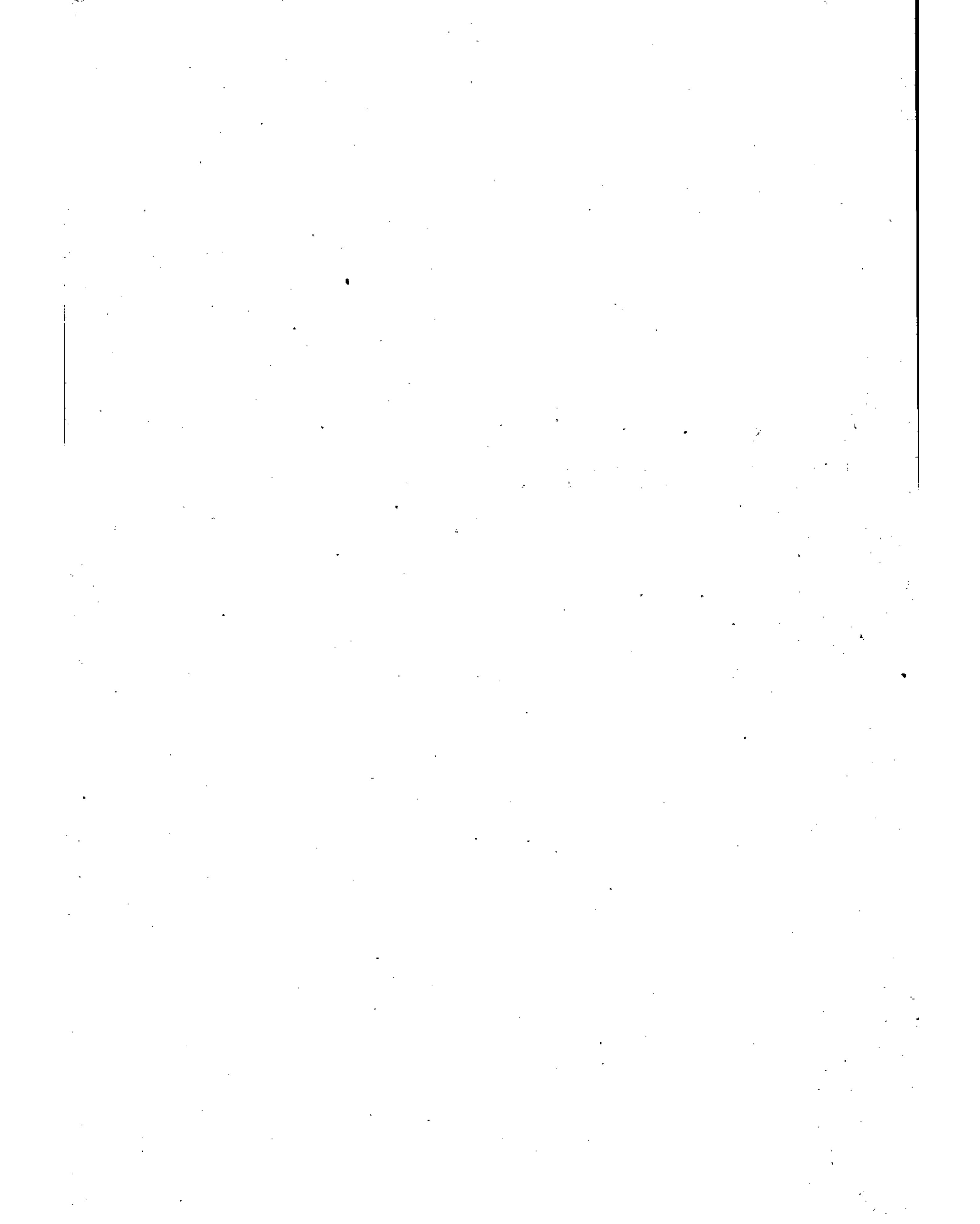
دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح

د. سيّد البحراوي





إلى أمينة رشيد
صديقة الواقع ورفيقة الحلم



مقدمة الطبعة الثانية

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب منذ سبع سنوات، وقد تضمن مدخلها مقولات أولية حول أزمة المنهج في النقد العربي الحديث، وضرورة الوصول إلى منهج علمى لدراسة النص الأدبي. وقد تطورت هذه المقولات -فيما بعد- لتصدر في كتاب بعنوان « البحث عن المنهج فى النقد العربي الحديث»، أثار عدداً من النقاشات والملاحظات الهامة، كان من بينها أنه لم يقدم المنهج البديل القادر على تجاوز الأزمة. ومن هنا كانت أهمية أن تصدر هذه الطبعة الثانية فى مصر، لأن الكتاب يحمل هذا المنهج البديل، سواء فى مقولاته النظرية، أو في إجراءاته التطبيقية. فهو من هذه الناحية استكمال لحلقة بدت مفقودة في عملي، ولكنه من ناحية أخرى تمهيد للدراسات التى أرجو أن تصدر قريباً فى إطار منظور «محتوى الشكل» الذى أعتبره الإطار الأكمل لدراسة النص الأدبى بمختلف أنواعه.

إن التطور الذي حدث للمقولات والأفكار، قد حدث عبر جدل الحوار والمناقشة والبحث وقد انعكس هذا الجدل على هذه الطبعة الثانية أيضاً، بالإضافة إلى الأعمال الأخرى. ولذلك فقد حدث تعديل لبعض الصياغات النظرية التي كانت غامضة أو ملتبسة، وتصحيح لبعض الأخطاء فى بعض الإجراءات التطبيقية. كذلك فقد حذفت بعض

الملاحق التي لم أر أهميتها الآن، وخاصة بعض مخطوطات أمل دنقل)، وأضفت بعض المراجع الحديثة سواء الخاصة بالشاعر أو بالمنظور المنهجي.

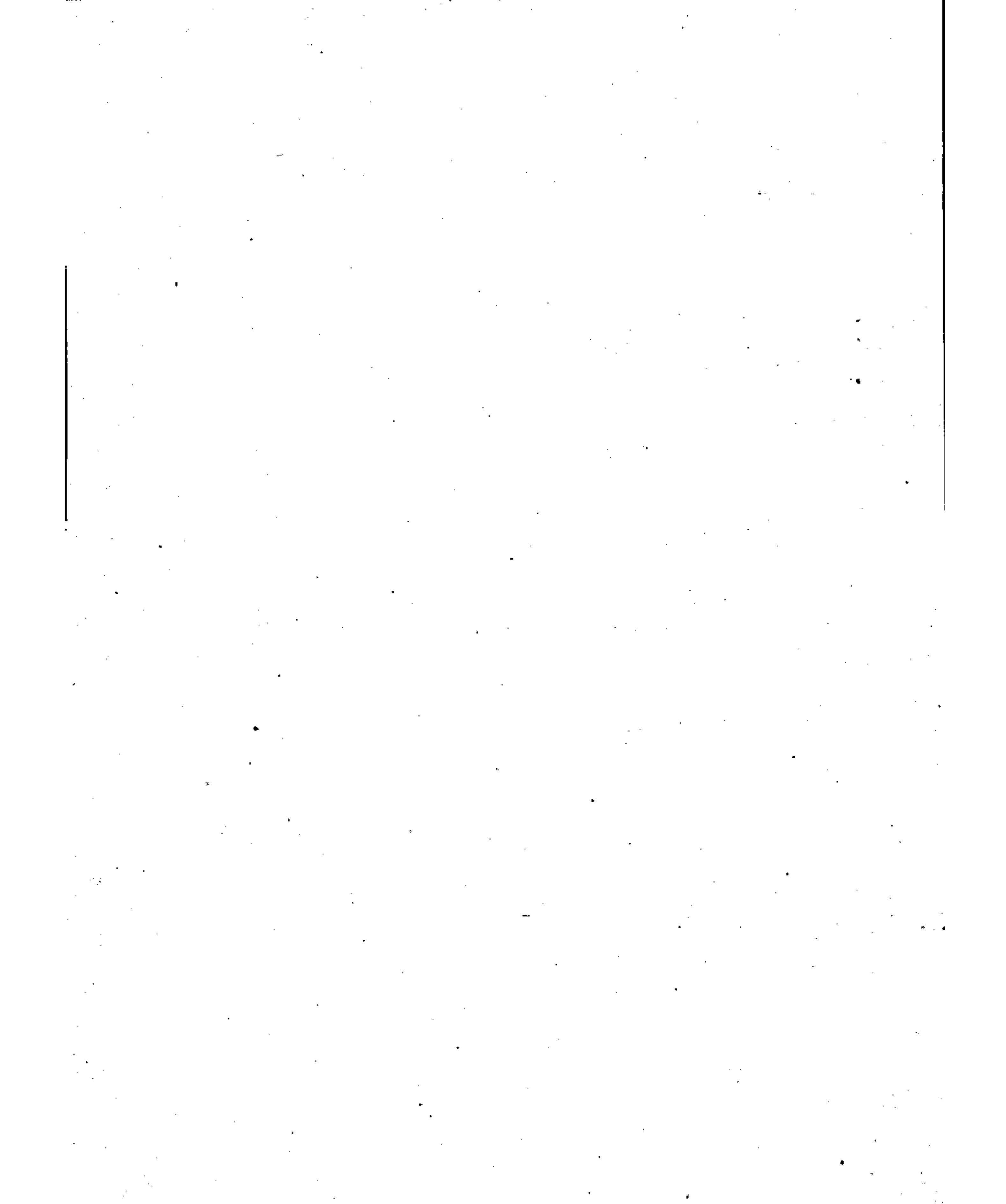
ولاشك أن الفضل يعود -فى هذه التعديلات- إلى مناقشات النقاد والدارسين، فلهذه المناقشات بالغ امتناني، وأملى أن تتيح هذه الطبعة للحوار فرصة الانتقال إلى مستوى أعلى، يمثل خطوة إلى الأمام، في بحثنا -الذى نراه ضرورياً- عن منهج، ليس فقط لدراسة النص الأدبي، وإنما- أساساً- لفهم الواقع إدراك الأخطار التي تهدده .

سيد البحراوي

مايو ١٩٩٥

❖

مقدمة



نحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي

وراء إعداد هذه الدراسة، فكرة قديمة راودتني منذ سنوات عديدة، هدفها محاولة تقديم نموذج لمنهج «علمي» لدراسة النص الأدبي، عبر تحليل مجموعة من النصوص الشعرية التي تمثل الانتقالات الأساسية في تاريخ القصيدة العربية. كان الهدف مزدوجاً إذن: تقديم نموذج لمنهج التحليل وتقديم التطورات الأساسية في بنية القصيدة العربية على مر العصور.

بدأتُ العمل على هذا الأساس، ولظروف خاصة، بتحليل قصيدة أمل دنقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح». ومع العمل وجدت أن التحليل يستفيض ويطوله حتى وصل إلى الحجم الذي يقع بين يدى القارى الآن لذلك قررتُ أخيراً أن أعرض هذا النموذج مكتفياً بأحد الهدفين، وآملاً أن يتحقق الهدف الثاني بمنهج يستفيد من نتائج مناقشة المنهج المطروح هنا.

❖

[١]

في حوار أجريته مع أمل دنقل سنة ١٩٨٢، وألحقته- لأهميته- بهذه الدراسة، عبّر الشاعر عن فهمه لماهيّة الشعر ووظيفته في صيغة شعرية جميلة ودقيقة استمدها من أكثر من مصدر، فهي من حيث المحتوى متصلة بمسرحية ألفريد فرج عن «الزير سالم» كما أشار -أمل- في الحوار نفسه، ومن حيث المحتوى والصياغة متصلة بقصيدة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي «مرثية العمر الجميل» الشهيرة والتي يقول فيها:

قلنا لك اصنع كما تشتهي،

وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،

لؤلؤة المستحيل الفريدة

ربما كان أمل يستخدم صيغة «لؤلؤة المستحيل الفريدة» بمعناها المرادف للعدل كما هو واضح عند حجازي، أو العدل المطلق كما في مسرحية ألفريد فرج، وهو المعنى المتمثل كاملاً في قصيدة أمل «أقوال جديدة عن حرب البسوس»، غير أن إخراجه للصيغة إلى دائرة نظرية الفن أو الشعر يجعلها تتخلّص من هذه الدلالة الجزئية وتكتسب دلالة أوسع على الحلم بواقع أفضل وأجمل تتحقق فيه كل القيم النبيلة وليس العدل فقط.

وإذا كان الشاعر قد وجد في هذه الصيغة تعبيراً دقيقاً وجميلاً عن فهمه لوظيفة الشعر - بعد توسيعها، فإن من حق الناقد أيضاً أن يفهمها بطريقة مختلفة، وأن يجد فيها تعبيراً عن وظيفة النقد. فرغم

الإطلاقية المثالية الواضحة في العبارة، والتي تجعل مهمه الشعر بحثاً عن حلم لا ينتهي، وربما لا يتحقق بذاته أبداً لأنه «مستحيل»، فإن وظيفة النقد أن يحاول البحث د ءوباً عن لؤلؤة المستحيل الفريدة الخاصة بالنص الذي يدرسه، والتي لا توجد إلا في هذا النص بالذات، أي -بإيجاز- البحث عما يميز هذه القصيدة عن غيرها من القصائد، وهذا الشاعر عن غيره من الشعراء... إلخ.

لهذا السبب، ورغم عدم ميلي إلى استخدام الصياغات الشعرية في مجال النقد، لأسباب سأوضحها فيما بعد، فقد آثرت الاستيلاء على صيغة حجازي/ دنقل لأستخدمها استخدامي الخاص (كما فعلتُ مع مفاهيم أخرى كثيرة في هذه الدراسة) بقصد التأكيد على وظيفة معيّنة للنقد الأدبي وخاصة التطبيقي منه، ليست هي السائدة في عالمنا العربي المعاصر.

إن وظيفة النقد ليست إبداعاً أدبياً ثانياً على النص المدروس، وليس الناقد وسيطاً -مبسطاً- بين النص وبين القارىء. وباختصار ليس النقد إبداعاً من الدرجة الثانية. النقد في منظوري هو محاولة علمية (أو تسعي لأن تكون كذلك) تسعي عبر وسائل منضبطة لإدراك العلاقات الكامنة في داخل النص والمختفية وراء ظاهره، من أجل الوصول إلى الخصوصية التشكيلية والدلالية له، والتي تميّزه عن غيره، أي الوصول إلي لؤلؤة (مستحيله الفريدة).

وهذا التحديد لا ينفي أبداً إبداعية الناقد، كما أنه لا ينفي وظيفته الاجتماعية في إرشاد المتلقّين وفي توجيه الحياة الأدبية. بل إنه -هذا التحديد- يحاول أن يجعل من هذه الإبداعية إبداعية علمية غير خاضعة للأهواء والأغراض الدنيئة التي تسيطر على نقدنا

المعاصر، كما أنه يحاول أن يجعل من وظيفة الناقد الاجتماعية وظيفة أكثر فعالية لكونها تعتمد على تحليل عميق للنصوص يكشف خصوصيتها ومن ثم ينتج معرفة دقيقة بحركة النصوص في ضوء حركة الواقع، وفي هذه الحالة يستطيع أن يقدم إلى المتلقي معرفة علمية وأمينة بالنصوص وليس مجرّد انطباع مزيّف أو متعجل عنها.

غاية هذا التحديد لماهيّة النقد ووظيفته إذن هي محاولة إبعاد النقد عن وظيفته السائدة في تزييف وعي الجمهور والمبدع، وأن يتحولّ إلى وظيفة التوعية العلمية بالأدب التي تستطيع -وحدها- كشف الغث من الثمين، والزيف من الحقيقة. الهدف النهائي إذن هو أن يقوم النقد بوظيفة ثورية حقيقية عبر منهج علمي دقيق.

إنني موقن أن هذا الهدف السابق طموح كبير، ربما أكون قد وفّقت في تحقيق بعض عناصره، ولكني متأكد أنني لم أحققه كاملاً، فهو مشروع حياة، بل حيوات، لي و لأجيال قادمة من بعدي، سواء في عالمنا العربي أو في العالم، وهو إذاكان يواجَه بعقبات ضخمة في العالم بسبب سيطرة المناهج الوضعية والتجزيئية التي هي انعكاس واضح لوضع المجتمع الرأسمالي واحتياجاته، فإنه في العالم العربي يواجه بعقبات أخرى -بجانب هذه العقبات- منها دون شك عدم اعتياد المتلقي والمبدع والناقد أيضاً على طرح-مجرّد طرح- مثل هذا الطموح. وهذا راجع إلى أسباب كثيرة بعضها نقدي وبعضها اجتماعي.

❖

[٢]

إن الوضع الراهن للنقد الأدبي في العالم العربي وضعٌ معقّد، ولكن أبرز ما فيه هو أنه مأزوم، بمعنى أنه لا يستطيع القيام بوظيفته التي سبق أن ذكرتها، حتى بأشكالها البسيطة التي كانت متحققة في فترات سابقة. ودون شك، فإن هناك مظاهر متعدّدة لهذه الأزمة، كما أن هناك محاولات لإدراك جذورها الاجتماعية. ولكن تقديري أن أبرز مظاهر الأزمة الذي يكشف -أكثر من غيره- عن جذورها، هو غياب المنهج.

المنهج الذي أقصده هو طريقة في التعامل مع الظاهرة موضع الدراسة تعتمد على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وإيديولوجية بالضرورة، وتمتلك -هذه الطريقة- أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظرية المذكورة وقادرة على تحقيق الهدف من الدراسة. بهذا المعنى، فإن المنهج هو رابط كلّي يحكم دراسة الظاهرة من بدايتها حتى نهايتها، ويقوم في تجديده كتأليف جدلي(Synthes)، وفي تطبيقه - كوسيط جدلي بين النظرية والإجراءات. بين النظرية كنسق شامل متكامل من المفاهيم المجرّدة لتفسير الظاهرة والتنبؤ بحركتها، وبين الإجراءات كأدوات ملموسة لتفكيك الظاهرة وتحليلها للوصول إلى خصائصها التفصيلية والعامة. هذه الحلقة الوسيطة بمعنى ما، والتأليف الجدلي بمعنى آخر -أي المنهج- هي القادرة إذن، على تحويل النظرية إلى طريقة قابلة للتطبيق، وقادرة على التعامل مع الوقائع، وضامنة -في النهاية- لتحقيق العلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة.

على هذا الأساس فإن وجود المنهج هو أمر يستدعي عملاً دءوباً وصبراً أو مثابرة في البحث، وهذا يحتاج إلى سند اجتماعي قوي، سواء من قبل الطبقات السائدة في حالة توافق مشروعها مع هدف تقدّم المجتمع أو من قبل الطبقات الصاعدة. ويبدو لي أنه لا هذا ولا ذاك متوفّر بالقدر الكافي في مجتمعنا العربي المعاصر، حيث إن الأزمة المستحكمة هي -في تقديري- وقوف الطبقات السائدة في وجه التقدم لأنه أصبح ضد مصالحها، بينما الطبقات الجديدة المسودة لم تستطع بعد أن تكون صاعدة وقوية.

لهذه الأسباب نجد أن وضع النقد الأدبي المعاصر في العالم العربي يتوزّع بين محاولات نظرية في ناحية، ودراسات تطبيقية إجرائية من ناحية أخرى، ومحاولات منهجية -بالمعنى الذي وضّحناه- لم تحقق أبداً تكاملها المنهجي المطلوب. لقد اعتمدت المحاولات النظرية منذ بداية العصر الحديث على الترجمات وعلى نقل أفكار غربية، قد تكون متلائمة -أو لا تكون- مع مشكلاتنا الأدبية. وما زالت حتى اليوم تعتمد على ذلك النقل، بدرجة أو بأخرى، دون أن يكون لدينا عالم جمال أو فيلسوف فنّ أصيل وشامل. وظلّت الدراسات التطبيقية الإجرائية معتمدة على جزئيات من البلاغة العربية أحياناً (في النقد التقليدي) وعلى إجراءات من المناهج الأوربية أحياناً أخرى (الأسلوبية والبنيوية والتفكيكية) دون القدرة على التوفيق بين هذه الأدوات وبعضها البعض من ناحية، ودون تبيّن الأصول النظرية والفلسفية والتاريخية لكل من هذه الأدوات من ناحية أخرى.

أما المحاولات المنهجية التي تمت، فهي كثيرة وجديرة بالتحية نظراً لأنها حاولت في الطريق الأصح، طريق الجمع بين النظرية

والأدوات، ولكن هذه المحاولات انتابها كثير من عناصر القصور تمثّلت في الاكتفاء بمجموعة من الأدوات الإجرائية لم تشكل جهازاً كاملاً قادراً على أن يستوفي عناصر النص الأدبي حقه في الدرس من مختلف زواياه. فوقف بعضها عند زوايا المبدع والبعض الآخر عند زوايا المضمون الاجتماعي، والبعض عند التشكيلات اللغوية، كذلك لم تنجح هذه المحاولات في تحقيق التلاؤم الضروري بين الأدوات وبين النظرية فجاءت بعض الأدوات -إذا فُهِمَ جذرها النظري- متناقضة مع الأصول النظرية التي تعمل في سياقها، هذا بالإضافة إلى أن الأصول النظرية للمنهج نفسه كانت في معظم الحالات مبتسرة وفيها كثير من التلفيقات والمشاكل.

لهذا السبب لم يستطع أي اتجاه نقدي عربي حديث أن يحقق إنجازاً كبيراً كفيلاً بخلق مدرسة نقدية قوية تجتذب التلاميذ وتنمّي نفسها باستمرار. ولذلك كان من السهل أن تتدخل عوامل مختلفة- على رأسها السلطة الحاكمة- في القضاء على اتجاه وتقوية اتجاه آخر. ومن الطبيعي أن تنداح الحدود الدقيقة ويقل التمايز النقدي -وان ظلّ التمايز الفكري- ومن الطبيعي أيضاً أن نعيش حالة من التوازي -لا الصراع أو الحوار الخلاق- لأن هذا الأخير غير مسموح به لا في وسائل الإعلام المختلفة، ولا في الجامعات التي تحولت إلى مدارس يختفي منها البحث العلمي أو يتحول إلى حالات فردية. وفي مثل هذه الظروف يستحيل تحقيق المطلوب: منهج نقدي بالمعنى الذي أشرت إليه، لأنه لا السلطة ولا التكوين العلمي لمعظم المثقفين يطلب هذا ويسعى إليه. ومع ذلك فإنني لا أرى بديلاً عنه، بما يتضمنه ذلك من متطلبات اجتماعية حتمية لتحقيقه. لن يحلّ أزمتنا النقدية أو سواها من الأزمات سوى المنهج، لا النظرية وحدها ولا الأدوات وحدها. منهج

صالح لدراسة ظواهرنا ومشكلاتنا دراسة علمية دقيقة.

وفي اعتقادي أن ثمة احساساً واضحاً بتلك الأزمة لدى العاملين في حقل الدراسات الأدبية، وأن هناك محاولات وجهود عديدة تُبذل لتجاوزها، كما أن هناك -بالطبع- محاولات وجهود أكثر تبذل للبقاء في إطارها، لأن وجودها يشكل مصلحة حقيقية لقوى اجتماعية ولأفراد. كذلك يمكننا أن نجد بين من يشعرون بالأزمة ويسعون إلى تجاوزها اتجاهات متعددة بعضها يسعى إلى إصلاحات جزئية والبعض الآخر يقدم حلولاً تزيد من حدة الأزمة والبعض الثالث يحاول ترشيدها لتكون أكثر ملاءمة لأفكار ومصالح القوى السائدة.

وثمة خطر شائع يسمَّى بمحاولة تجاوز الأزمة عن طريق استيراد مناهج نقدية من مناطق أخرى من العالم يرون أنها أكثر تقدماً وبلورة لمناهجها، وتحت مسمّى الاستفادة من هذا التقدم المنهجي يتمُّ نقل أدوات إجرائية أو ترجمة بعض النظريات وتقديمها كبديل أو حل لأزمتنا الراهنة. وتقديري أن هذه المحاولة هي تكريس للأزمة، وفي أفضل الفروض ترشيد لها يخدم مصالح القوى المسيطرة اجتماعياً في العالم العربي، والتي تتميزّ -قبل كونها رأسمالية أو ما قبل رأسمالية- بأنها تابعة للرأسمالية الأوروبية.

إن نقل الأدوات (المتقدمة) دون الوعي بأصولها النظرية، أو ترجمة النظريات دون معرفة أصولها الفلسفية والإيديولوچية والاجتماعية، إلى بيئة اجتماعية وثقافية مغايرة، ولديها مشاكل مختلفة، لن يحل هذه المشكلات لأنها ستكون أشبه بالفرض أو التطور المفروض من الخارج و(غير المتكافيء) مما يساهم في تعميق الأزمة وزيادة هوّة الانفصال بين النقد والأدب أو بين كليهما وبين الجمهور.

فالأدب لن يجد لدى النقد مساعدة في حل مشكلاته، وإن وجد فسوف يقوده هذا إلى زيادة الانعزال عن الجماهير، لأن هذا معناه أنه سيحاول حل مشكلات فرضها النقد عليه ويغترب عن مشكلاته الحقيقية، أي مشكلات مجتمعه هو، كما هو حادث لدينا الآن.[1]

السمة الأساسية -إذن- التي ينبغي أن تتوفر في المنهج النقدي المطلوب هي أن ينطلق من وعي واضح وحاد بطبيعة الظاهرة التي يعمل في مجالها، أقصد خصوصية الظاهرة الأدبية في مجتمعنا العربي، والمشكلات التي تطرحها هذه الظاهرة. ومما لا شك فيه أن هناك رؤى متعددة لهذه الظاهرة ومشكلاتها. وسوف يزعم نَقَلَة الفكر الغربي وأدواته أنهم ينطلقون من وعي بها كما سيزعم أصحاب الأدب الإسلامي المعتمد على القرآن والسنة أنهم -كذلك- ينطلقون من وعي بالأزمة. ولا شك أن دعاواهم صحيحة كممثلين لقوى اجتماعية ذات مصالح في توجُّه أدبي أو نقدي أو آخر، غير أن ما يحسم صحة هذا التوجه أو غيره هو دقة فهمه وصدقه مع الواقع وليس الظاهر البادي والزائل.

إن عمق الواقع العربي يقول إن هناك الفئات الأوسع من الشعوب العربية، منتجة الحياة العربية على مر العصور، محرومة من الإنتاج الأدبي بسبب قيود يفرضها عليها مستغلّوها، سواء عبر الأميّة أو التجهيل الإعلامي أو الفقر... إلخ، وإن هذه الفئات هي أحق الناس بالأدب، وإن هذه المعضلة- أقصد معضلة العلاقة بالواقع مُنتجاً للأدب ومتلقّياً له -تظل أهم المشكلات التي تحتاج إلى حل منهجي وعلمي.

---

(١) حول هذه النقطة تفصيلاً راجع دراستنا: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٣.

إن هذه النتيجة لا تعني أبدا أن علينا أن نبقى في إطار التحليلات العامة التي حققت غاياتها في فترة سابقة جعلت مقولة العلاقة الحتمية بين الأدب والمجتمع أو الواقع مسلّمة لا جدال فيها، وإنما علينا أن ننتقل إلى خطوة أخرى أكثر منهجية تكون قادرة على التعامل مع النصوص بهذا المنظور الاجتماعي للكشف عن علاقتها العميقة به وبالجمهور، ليس من خلال التركيز على الواقع ذاته، ولا على محتوى العمل الأدبي فحسب، وإنما من خلال النصوص ذاتها (كتشكيلات جمالية تعكس الواقع انعكاساً خاصاً).

[٣]

بهذه الصيغة الأخيرة: أشير إلى المنطلق الأساسي الذي يحكم منهجي في هذه الدراسة. مفهوم للأدب كانعكاس لعلاقات الواقع الاجتماعي، بهدف تغييرها. ولكنه ليس انعكاساً آلياً وإنما هو انعكاس يتمّ عبر تشكيل جمالي باللغة. وهذا يترادف تماماً، - في مفهومي- مع تعريف النص الأدبي كنظام إشاري مركّب جدلي ودالّ.

إن مصطلح «النظام» يكتسب -في الفهم الجدلي- خصائص هامة تميّزه عن الاستخدامات الوضعية والمثالية الشائعة. إن النظام الذي هو كلٌ متّسق من العناصر أو المكوّنات ليس نظاماً ثابتاً تحكمه علاقة تعارض ثنائي كما يراه البنيويون، وإنما هو جدلي تحكمه في المقام الأول علاقة الصراع والتفاعل بين العناصر المكوّنة له وبينه وبين الأنظمة الأخرى المحيطة به، ولذلك فهو ليس ثابتاً ثباتاً مطلقاً، وثباته ظاهري ولحظي ويعمل الصراع على تحطيم هذا الثبات في كل لحظة،

لصالح التحوّل والتغير .

ولا تنفي هذه القاعدة الأساسية خصوصية كل نظام، تلك التي تنبع من مكوّناته وظروف تكوينه. فنظام اللغة في مجتمع ما هو أكثر ثباتاً من غيره من الأنظمة، وإن لم يكن ثابتاً. ومجمل البنى الثقافية أكثر ثباتاً -نسبياً- من البنى الاقتصادية والاجتماعية... إلخ، ولكن هذا لاينفي علاقة الانعكاس التي تحكم هذه البنى الثقافية في علاقتها بالبنى الاجتماعية والاقتصادية. انعكاس غير لحظي وإنما يتم على المدى البعيد.

لقد تراوحت المقولات الماركسية في فهمها لقاعدة الانعكاس بين الانعكاس الآلي الأحادي الجامد، وبين الفهم الجدلي لهذه العلاقة، الذي يصل عند بعض المنظّرين إلى مقولة تعددية الفواعل-Sûr-d`etermination عند ألتوسير[1] وتلاميذه مثلاً، التي تحمل اعترافاً واضحاً بنفي التأثير المطلق للاقتصاد في تحديد وإنتاج البنى الفوقية، وهي مقولة يمكن أن تجد لها مستندات حقيقية في أقوال لماركس وإنجلز ولينين، وإن ظلّ في هذه المستندات تأكيد واضح أيضاً على أن الدور الأساسي -في النهاية- للاقتصاد.

وعلى كل حال، فإن علاقة التقارب / التباعد هذه التي تحكم علاقة الأنظمة المختلفة بعضها الآخر تؤكد -من جديد- طبيعة العلاقة الجدلية أو الصراعية التي تحكم هذه الأنظمة، سواء في داخلها أو في

---

(١) راجع كتاب ألتوسير وجودلييه وآخرين: «قراءات في المادية الجدلية». تحرير قيس الشامي. دار الطليعة بيروت ١٩٧١ صفحات ٢٠ - ٢١، ٢٦ - ٢٧، ٥٦ -٥٧، ٧١- ٩٥.

خارجها. وهذه العلاقة الصراعية رغم وضوحها المطلق في القاعدة المادية الجدلية، إلاّ أن بعض المفاهيم الماركسية تشي بنوعٍ من تغليب الوحدة على الصراع، بل إن صياغة القاعدة نفسها أو القانون: «الوحدة والصراع» إذ تقدِّم الوحدة على الصراع، تؤكد هذا الفهم. بحيث يمكن القول بأن هذا القانون الجدلى الهام قد انتقل من الهيجلية إلى الماركسية، كما هو، رغم الاختلاف الواضح الذي أصرّ عليه ماركس حين أشار إلى أنه قد قلب الجدل الهيجلي وأوقفه على قدميه بدلاً من رأسه. فإذا كان تغليب الوحدة على الصراع أمراً طبيعياً في ظل فلسفة هيجل التي تميل إلى المسالمة بين المتضادات[1] فإنه ليس طبيعيّاً مع المادية الجدلية التي ترى أن «اتحاد، تطابق، وحدة، توحد، الضدين، مشروط، مؤقت، عارض، نسبي. أما صراع الضدين المتعارضين فهو مطلق، تماماً، كما أن التطور والحركة مطلقان»[2].

ولاشك أن هذا الفهم يسمح بفهم مختلف لعلاقة الانعكاس التي تربط الأدب بالواقع الاقتصادي والاجتماعي بحيث يصبح انعكاساً متفاوتاً غير تطابقي، بل انعكاس صراعي لايقف فيه الأدب موقف المرآة السلبية الجامدة بل المرآة الفاعلة، لأنها قادرة على كشف التناقضات[3]، وبالتالي القيام بدور الوعي في تحريك وتوجيه الواقع

---

(١) راجع «المادية الديالكتيكية» لمجموعة من الأساتذة السوفيات. ترجمة فؤاد مرعي وآخرون. دار الجماهير. دمشق. د. ت - ص ٣٦٤. (٢) نقلاً عن ماوتسي تونج: «في التناقض». المؤلفات المختارة. المجلد الأول. دار النشر باللغات الأجنبية. بكين ١٩٦٨. مواقع متعددة من صفحات ٤٥٦ - ٥٠٠.

(٣). راجع قراءة لينين لعمل تولستوى فى مقالاته بعنوان «تولستوى فى مرآة الثورة الروسية» نشر دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، ترجمة أسعد حليم ١٩٨٠. وراجع أيضاً قراءة ماشرى فى كتابه: -

Pour une theorie de la production literaire - Maspero, Paris, 1980, p. 184- 189

الاجتماعي في بعض الأحيان، وهذه الخصوصية للأدب هي التي جعلت لينين يصر على أن الانعكاس، كانعكاس، لا يشكّل ماهية الفن. إن قضية الفن هي أنه انعكاس خاص للحياة، وهذه الخاصية موجودة في موضوع الانعكاس وفي شكله(وأوضع): «أن الوحدة الديالكتيكية بين ما يُعكَس وبين كيفية انعكاسه هي أساس ماهية الفن»[١]. كذلك ربما كانت هذه الخصوصية هي التي جعلت ماركس يستخدم مصطلح التشكيل (بالألمانية Gestalting وبالفرنسية Mise en forme أو figuration) بدلاً من الخلق أو الإنتاج الفنى[٢].

وهكذا ترانا نعود إلى التعريف الذي اعتمدناه للأدب كتشكيل جميل، أو كنظام إشاري مركّب جدلي دالّ. لنرى أن النص الأدبي هو هذا النظام الإشاري. نظام مكّون من عناصر صغرى وكبرى (تتحولّ هي ذاتها إلى أنظمة فرعية حسب مستوياتها في التشكيل) وإشاري لأنه يدلّ على غيره، وهذا الإدلال، سواء كان على مفاهيم (concepts) أو على مراجع (refrences) هو مكمن الإنعكاس الصراعي في العملية الأدبية. فالإشارة تعني «شيئاً ما ينوب عن شيء ما من وجهة نظر ما وبصفة ما»[٣] فالإدلال أو الدلالة ليست فقط وظيفة للنظام الإشاري وإنما هي مكوّن كامن ولصيق في عناصره المختلفة وفي طبيعة العلاقات بين هذه العناصر. وهذه الدلالة هي بالضرورة اجتماعية. لأن

---

(١) «الجمال في تفسيره الماركسي». تأليف مجموعة من العلماء السوفيات. ترجمة يوسف الحلاق. دمشق ١٩٦٨ ص ١٥٧. (٢) Claude preuast: Litterature, Politique, ideologi, Editions soiales, paris 1973, p. 219.

(٣) تشارلز سوندرس بيرس: «تصنيف العلامات». ترجمة فريال جبوري غزول. في «أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة». (مدخل إلى السيميوطيقا). إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. دار الياس العصرية. القاهرة. ١٩٨٦ ص ١٣٨.

الدلالة ليست إلا اتفاقاً بين المتكلمين ولوانقطعت الصلة بين المرسل والمُرسَل إليه لما تحققت الدلالة وسواء كانت الدلالة مفاهيم أو مراجع فإن صفة الاجتماعية صفة لصيقة بها.

وحين نتحدث عن النص الأدبي كنظام إشاري فإننا نصفه أيضاً بأنه مركّب ومعقد وليس بسيطا كما هو الحال في نظام إشارات المرور الضوئية مثلا، النظام الأدبى معقّد نظراً لتعقد تكوينة والعوامل المؤدية إليه معاً. فمن حيث التكوين يتشكل النص الأدبي من مجموعة من الأنظمة الفرعية الداخلية، المرتبطة تماماً بمجموعة من الأنظمة الكلّية والفرعية الخارجية. هناك -فى التشكيل اللغوي للنص- النظام الصوتي بفروعه، كما ستوضح الدراسة، وهناك النظام الصرفى، وهناك النظام النحوي، والنظام المجازي، وهى كلّها أنظمة تشكل رؤية الكاتب ومنهما معاً تتشكّل دلالة النص الكلية.

إن الكاتب حين يبدأ العملية الإبداعية - وهي عملية مستمرة تبدأ في لحظات غير معلومة- يكون في معمعة طويلة من الصراع مع الواقع الذي يعيش فيه ولا يرضى عنه نظراً لطبيعته الحسّاسة والذكية[(١)]، التي تجعله رافضاً للتناقضات بعد أن وعى بها، وهو وعي محكوم -دون شك- بحدود طبقته التي خرج منها والتي ينتمي إليها أو يسعى، وهو في صراع مع الموضوع الذي وقع عليه اختياره -من هذا الواقع- ليكون موضوعاً لعمله الأدبي، ثم هو في صراع مع التقاليد الفنيّة السابقة عليه والمعاصرة له، والتي هو مضطر إلى التعامل معها، دون أن يستسلم لها نظراً لأنه يحمل رؤية جديدة ويريد

---

(١) راجع عبد المحسن طه بدر: «الروائي والأرض». ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. المقدمة.

توصيل شيء مختلف خاص به وليس مسبوقاً إليه، وهو صراع يمتد -في الأعماق- إلى اللغة كمؤسسة اجتماعية ثابتة نسبياً ولا يمكن تحطيمها وخلق لغة بديلة كما يمكن أن يحدث مع شكل القصيدة أو الرواية... إلخ.

والكاتب حين يخوض هذه الصراعات واعياً أو غير واع، فإنه يخوض صراعاً عنيفاً في كل لحظة من لحظات الإبداع يتعدّل فيها موقفه أو رؤيته التي هي ذات جذور ايديولوچية[1] كامنة قبل البدء في الكتابة، ولكنها تتعدّل مرات ومرات أثناء العملية ولا تكتمل إلا بانتهاء النص ذاته. ومن هنا فإن الصراعية في العمل الأدبي حاكمة وممتدة حتى إلى رؤية الكاتب نفسه، ولذلك لا يجب أن نعتمد -في دراسة رؤية الأديب- على موقعه الاجتماعي أو مواقفه السياسية أو حتى رؤيته في أعمال أدبية سابقة على العمل موضع الدراسة، وإن كانت كل هذه عناصر ضرورية في الدراسة مع مراعاة أنها ليست الأساس. الأساس يكمن في النص وبالذات في تشكيلة الذي يكشف عن رؤيته.

إن الدارس، أو المتلقّي، حين يحكم على جودة العمل أو رداءته، فإن حكمه هو نوع من التلقّي لمجمل التشكيلات الفنية في هذا العمل، لأن رأي المؤلف في قضية ما أو تصويره لها، لا يصل إلينا إلاّ من خلال هذه التشكيلات الفنية، وهي التي تعطينا كل شيء في النص

(١) يتجاوز مصطلح الرؤية لدينا الإيديولوچية كنسق من الأفكار زائف أو صحيح. فالرؤية تشمل -مع الأفكار- العواطف والتفصيلات الحسية في اللون والذوق.. إلخ وهي ذات جذور طبقية ولكنها أيضاً يمكن أن تحمل صراعاً بين الجذور الطبقية والانتماءات الجديدة للكاتب وطموحاته... إلخ.

سواء وعينا بذلك أم لم نع. غير أن بعض الدارسين أو المتلقّين، لأنهم لا يقومون بدراسة متأنّية للتشكيلات، يمكن أن يفوتهم كثير من الدلالات التي تحملها الإشارات المختلفة في هذا النظام الإشاري المعقّد والمتراكب. وفي النص الفنّي الجيد، ليس هناك إشارة دون دلالة، فكل إشارة تحمل -بالضرورة- كمًا من المعلومات Informations بالمعنى الواسع[1] يشير إلى رؤية الكاتب أو جزئيات منها.

وعلى هذا الأساس فإن دراسة النظام الإشاري أو النص الأدبي لابدّ أن تنطلق أساساً من دراسة التشكيل الجمالي في هذا النص، دون أن يكون هذا التشكيل هو الهدف النهائي وإنما تكون الدلالة هي هدف الدراسة الأساسي. وما دراسة التشكيل سوى ضرورة حتمية يستحيل بدونها الوصول إلى الدلالة العامة للنص. وأي دراسة للدلالة دون دراسة للتشكيل ستظلّ دراسة منقوصة ومشكوكاً في دقّتها أو حتى صحّتها. من هنا فإنني أعتقد أن ما ينقص دراساتنا العربية المعاصرة هو دراسة محتوى الشكل أو مضمونه. إذ إننا نغرق فى دراسة التقنيات الفنية متصوّرين أنها الشكل، بينما هي مواد خام. أو في دراسة المضمون الفكري متصوّرين انها الدلالة فى حين أن هذه -التي يدخل في نطاقها محتوى الشكل- هي محصلة جدلية للصراعات المتعددة التي أشرت إليها في الفقرات السابقة في داخل النص وبين النص وإطاره الاجتماعي.

إن الشكل ليس إلا تنظيماً لتقنيات حاملة لمضمون، ولا شك أن

---

(١) Yoari Lotmam: Analysis of paetic text, translated by Barton jhonson. U.S.A. 1974. p. 127

هذا التنظيم يحمل -بذاته وفي علاقته بالمضمون- دلالة أخرى تضاف- جدلياً- إلى المضمون ذاته ويدخل في هذا الإطار: طريقة تتابع الحدث في الرواية، وتتابع الصور في القصيدة، وحركة الصراع في المسرحية، وإحكام التوتر وانفكاكه في القصة القصيرة، هذه العناصر -في تجريدها- شكلية وإن كان انفصالها عن المعنى الذي تحمله مستحيلاً، إن وحدتها هي وحدة صراعية، إذ إن استخدام شكل الشعر الحر أو الرواية الفرنسية الجديدة أو طريقة المسرح الملحمي... إلخ، لا يمكن أن يخلو من دلالة -في ذاته- وفي علاقته بالمحتوى الذي تشكّل في إطاره. وهذه الدلالة تضاف- جدلياً- إلى المضمون ذاته لتعطينا- في النهاية- دلالة العمل ككل[1]، وهي دلالة ليس من الضروري أن تكون واحدة وإنما يمكن أن تكون متعدّدة... متعددة المستويات والأبعاد أو متعددة في اتجاهاتها، ويمكن أن تكون فيها تناقضات داخلية، يمكن أن تكون دلالة أحادية الصوت أو متعددة الأصوات أي صراعية. وفي تقديري أنه كلما كانت الدلالة متعددة وصراعية كان ذلك أكثر ضماناً لعمقها ولخلودها. غير أن هذا لا ينبغي أن يرادف التعقيد والغموض، فمهما كانت صراعية الدلالة وتعددها وتراكبها ينبغي أن تظل دلالة، أي قابلة للاتصال بين المُرسِل والمستقبِل، كما أنها أيضاً اجتماعية أي نتاج للجماعة، وغايتها الوصول اليها من أجل تغييرها.

---

(١) راجع دراستنا: «من أجل محتوى قومي للأشكال الفنية». قُدمت في ندوة «الأديب وقضايا العصر» بالقاهرة في مارس ١٩٨٨ وراجع أيضاً تطور هذه الأفكار في دراستنا: «محتوى الشكل نحو موضوع دقيق لدراسة الأدب» مجلة فصول، القاهرة ربيع ١٩٩٢ ص٢٠٣ - ٢١٤

[٤]

إن دراسة نص على أساس المقولات النظرية، المطروحة سابقاً، هو أمر في غاية التعقيد والصعوبة، إنه يحتّم تحويل هذه المفاهيم إلى أدوات إجرائية محددة ملموسة وقابلة للتطبيق. ولا شك أن هذا التحويل لا يمكن أن ينشأ من فراغ، وإنما عليه أن يعتمد -بدرجة أو بأخرى- على الإنجازات العلمية السابقة في ذات المجال، حتى يستطيع المنهج الجديد أن يضيف تحولاً منهجياً حقيقياً، أو على الأقل تراكماً علمياً ومعرفياً إلى الخبرة البشرية في هذا المجال. وهذا لا يتم إلا بعلاقة اتصال/ تجاوز بالتراث السابق.

إن التجاوز هنا لا يعني إهمال الخبرة السابقة، فهذا مستحيل، وإنما معناه الانطلاق من موقف معرفي جديد قادر على النظر إلى التراث نظرة نقدية علمية تثمّن إيجابياته وتنفى سلبياته. غير أن هذا التثمين أو النفى لا ينبغي أن يتم دون معرفة شمولية وعميقة التراث، أي بالأصول النظرية والفلسفية والاجتماعية للعناصر المختلفة كنسق شامل. وفي هذه الحالة فقط يجوز -ويمكن- الاستفادة بآليات سابقة أو مفاهيم سابقة.

بهذا المعنى كان علينا أن نتعامل مع الأدوات الإجرائية السابقة المنجَزة في العالم، قديمة وحديثة، عربية وأوربية... إلخ، لأن المعرفة عالمية إذا وعينا تماماً بمصادرها وأهدافها، وعرفنا كيف نستفيد منها -دون أن تطغى علينا- في إطار منهج خاص نحدّد نحن ملامحه- كما سبق أن أشرنا- في ضوء احتياجاتنا وحسب قدراتنا وبما يتوافق مع

مصالحنا.

وبالنسبة لنا -في هذه الدراسة- كانت أكثر المجالات وضوحاً من حيث ضرورة الاستفادة منها علوم اللغة الحديثة. لأن الأدب لا يستخدم- مهما حاول الاستفادة من أدوات أخرى- سوى اللغة البشرية، وهو لا يفعل فيها سوى إعادة تنظيمها حتي تحقق رؤيته الخاصة والجديدة. يحدث هذا في كافة المستويات: من إعادة تنظيمه للمستوى الصوتي والنحوي يخلق الإيقاع، ومن إعادة تنظيمه للمفردات العادية يخلق المجاز والدلالة الخاصة.. إلخ، ومن إعادة التنظيم هذه، كيفيتها وتوظيفها، تأتي خصوصية الأديب، كما تأتي خصوصية التعامل مع النص الأدبي، ولذلك ندرس فيه الإيقاع وليس فقط النظام الصوتي، وندرس فيه المجاز وليس فقط المعجم أو التراكيب... إلخ، غير أن دراسة هذه العناصر لا تنفصل عن الإجراءات التي أنجزها اللغويون لدراسة اللغة العادية، فالأديب لا ينفصل عن هذه اللغة ولا يخلق لغة خاصة، وإنما يعيد تنظيمها كما سبق القول. ومن هنا يمكن اختيار بعض الأدوات اللغوية أو الألسنية المفيد في دراسة النص الأدبي وترك غيرها مما لا يفيد أو مما يتعارض مع الأصول النظرية للمنهج المقترَح. فمثلاً لابدّ من استخدام مصطلحات «المقطع»، و«النبْر» و«التركيب».. إلخ، لأنها عناصر موجودة في كل لغة بالضرورة، ولكن مصطلحات مثل الفونيم(Phoneme) والاللوفون(Allophone) ليست مفيدة في دراسة الأدب كما أنها ليست صحيحة علمياً فيما أعتقد. هي ليست مفيدة لأنها تقسم الصوت إلى صورة ذهنية مجردة وتحقق ملموس. وهذا لا يعني الأديب أو نصه شيئاً، طالما أن القارىء يتعامل مع التحقُّق الملموس في النص

فعلاً. أما علمياً فالاعتراض قائم على أساس أن هذا الفصل الحاد بين الصورة والتحقق/ التجريدية والملموسية غير دقيق حيث لا تبقى الصورة المجردة كما هي إذا تغيّر التحقق الملموس، وهو متغيّر في كل لحظة (لاحظ على سبيل المثال التغيرات الحادة في نطق حرف الضاد لدى أبناء الضاد). ومن ثم لا يوجد هذا المسمّى بالفونيم الثابت المجرّد مطلقاً.

على هذا النحو تعاملنا مع أدوات التحليل اللغوية، وكذلك مع المفاهيم المستمدة من الفلسفة والنقد الأدبي والسميوطيقا.. إلخ. كان حرصنا على تشكيل منهج متّسق ومتكامل واضحاً، فحرصنا دائماً على أن نبحث في مدى اتساق كل أداة نستخدمها مع غيرها من الأدوات من ناحية، ومع الأصول النظرية للمنهج من ناحية أخرى، ومع الغاية التي نسعى إليها في النهاية.

إن أساس التعامل مع المفاهيم والأدوات المختلفة والاختيار منها أو رفضها هو معرفة جذورها النظرية والإيديولوچية ووظائف استخدامها في مناهجها بحيث يكون الجمع بينها أو عكسه قائماً على أساس عميق، إذا اتفقت الأصول النظرية أمكن الجمع، وإلا فلا. والأهم من ذلك هو أن تتفق تلك الأصول النظرية لأداة أو إجراء ما مع الأصول النظرية للمنهج المقترح فلا تكون متعارضة معه أو متناقضة.

إن الشروط السابقة هي التي تضمن للمنهج الجديد اتساقه وعلميته، ونقصد بالعلمية هنا نوعاً من الدقة والانضباط الكفيلتين بوجود قواعد متفق عليها تحمي من الانطباعية والأهواء الشخصية. إن بعض النقاد والأدباء يتشكك في فائدة المنهج العلمي في دراسة

الأدب، ويرى في العلمية تشريحاً قاتلاً (لروح) الأدب وقاضياً على (جمالياته)، وفي المحصلة يقيم تعارضاً مطلقاً بين العلم والأدب باعتبارهما مجالين معرفيين متمايزين وإن اتفقت أهدافهما في النهاية. وهذا التمايز صحيح بالطبع، ولكن ثمة تمايزاً أيضاً بين الأدب ونقده، فالأدب شيء والنقد الأدبي شيء آخر. الأدب فن والنقد الأدبي فكر ينبغي أن يسعى -وهو كذلك- نحو أن يكون علماً. وتقديري أن علمية النقد هي أكثر الخصائص قدرة على تحقيق درس موضوعي ودقيق ومفيد للأدب، بما يضمنه لها من بُعدٍ عن الانطباعية والأهواء. غير أن علمية النقد تضمن أيضاً -وهو الأهم- إدراك الخصوصية الكاملة والحقيقية للأدب. فالمنهج العلمي لابد أن يميِّز مجاله بدقة. وهذه أولى بديهيات العلم. ومن ثم فمن الطبيعي أن المنهج العلمي في النقد الأدبي ينبغي ألا يعامل النص الأدبي كأي نص لغوي، وعليه ألاّ يحوله إلى حيوان أو كائن طبيعي. لابد أن يدرك الخصائص التي أشرنا إليها من قبل: أن النص إبداع إنساني (فردي/ اجتماعي) منحاز، وأن تلقِّيه- حتى من قِبَل الناقد كما أشرنا -يتضمَّن قدراً من الانحياز.

إن إدراك هذه الخصائص سوف يحمي الأدب من انتهاك خصوصيته، وسوف يحمي النقد من الوضعية التي سادت وتسود في كثير من المناهج الغربية المعاصرة، كما يحميه من الأهواء والانحيازات المغرضة والضارة، وهذا لا يلغي بالطبع فائدة الممارسات النقدية السائدة اليوم سواء كانت أكاديمية أو صحفية. فثمة فارق بين الطموح لأن تتمتع كافة أنواع النقد -حتى وإن كانت صحفية أو (إبداعية)- بتلك المنهجية العلمية، وبين معرفتنا بالواقع الراهن الذي تقوم فيه كل هذه الأنواع بالدور الأساسي في الحركة النقدية، وستظل تقوم به لفترة

طويلة قادمة، ربما امتد إلى الأبد، وخاصة ذلك النقد الإبداعي الذي يقوم به المبدعون كإبداع ثان على النص لأول، فثمة أدوار متعددة مطلوبة، في واقعنا، ولكننا نطمح أن يبحث هذا النوع -أو ذاك- عن منهجيته الخاصة التي تضع له المعايير وتحميه من الشطط، وحتى لا يتحولّ إلى إساءة كاملة للإبداع وللتوجّهات الأدبية.

[٥]

حين يفتح القارىء الكتاب ليتلقّى النص الذي أمامه، يكون قد وطّد في ذهنه مجموعة من التوقّعات نابعة من النوع الأدبي الذي يقرأه والمبدع الذي كتبه، الزمن الذي كُتب فيه، وقد تتحقق هذه التوقّعات أو بعضها أو لا تتحقق، المهم أن القارىء ما إن ينتهي من قراءة النص حتى يكون قد تلقّاه، استوعب -لهذه الدرجة أو تلك من العمق- مُجْمَل النص، بغضّ النظر عن أنواع التلقّي، وأنواع ما يعطيه النص للقارىء: معرفة، مجموعة من الأحاسيس والمشاعر، انطباعات، تهويمات، رؤى، تحفيز... إلخ.

ولقد جربّتُ مع قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» مجموعة من القراءات بعضها مع طلاب المرحلة الجامعية الأولى من كليات مختلفة وجامعات مختلفة، وجنسيات مختلفة، وبعضها مع طلاب الدراسات العليا، وبعضها مع كبار النقاد والمبدعين في مصر. وهذه خبرة أعطت لي الحق في أن أقول إن عدة إمكانيات واردة في تلقّي هذه القصيدة،

وليست إمكانية واحدة كما قد يذهب البعض حين يشيرون إلى بساطتها أو سذاجتها.

لقد رأى فيها بعض الطلاب حديثاً عن طوفان نوح، دون أن يدركوا أي بُعد رمزي فيها.. وأدرك بعض آخر دلالتها على الانفتاح بمعناه المباشر. ووسّع آخرون هذه الدلالة لتشمل الغزو الخارجي بشتى معانيه. وأدرك نقاد أزمة الشاعر كأساس في القصيدة، وليس أزمة الوطن.

على مستوى آخر انتبه البعض إلى الدلالات المباشرة التي تعطيها الكلمات وتركيبها، وانتبه آخرون إلى عناصر شكلية أخرى وأدركوا أهميتها، ورفض البعض الثالث أي بُعد مجازي فيها.

لست هنا في سبيل حصر معنى القصيدة أو تقنياتها المختلفة، وإنما أريد أن أشير إلى أن هناك أكثر من اتجاه في التلقّي من حيث الشمول والعمق. وليس همّي هنا رصد هذه الاتجاهات، وإنما أودّ فقط أن أقول إن مهمة هذه الدراسة هي محاولة الإجابة على سؤال محدد هو: كيف وصلت هذه الدلالة أو تلك من القصيدة، وما هو سر الاختلاف بين هذه الدلالات؟

ولقد كان أمامنا -لتحقيق هذه الغاية- إمكانيتان. الأولى أن نتابع القصيدة كما يتلقّاها المتلقّي، سطراً سطراً أو جزءاً، ونحللها على كافّة المستويات، والثانية أن ننظر إلى القصيدة كبنية مكتملة، ونعاملها كوحدة واحدة. ولقد فضلّنا الإمكانية الثانية لأن الطريقة الأولى كان يمكن أن توقعنا في إطار الشرح التقليدي مهما كانت دقة التحليل، وفي نفس الوقت كان إدراكنا للقصيدة كوحدة وكبنية حريصاً

على الوعي بأنها وحدة أو بنية متطوّرة جدلية، حسب مفهوم النظام الذي سبق أن أوضحناه.

وعلى هذا الأساس، فقد قام التحليل أفقياً ورأسياً، أي على أساس إدراك الوحدة التي تبرز التناقضات أو البنية التي تمثّل كلاً من أجزاء متصارعة ومتجادلة، وبالتالي، فهذا الاختيار يجمع الطريقتين معاً: البنية والأجزاء المتمايزة، بحيث يحمي التحليل من الشرح، كما يحميه من أن يكون تحليلاً أصمَّ أو جامداً.

وفي هذا السياق كان لجوؤنا إلى الإحصاءات التي تبدو للبعض منافية للتذوق الأدبي. كان حرصنا عليها نابعاً من الحرص على أقصى درجة من الدقّة والموضوعية، في إدراك الخصائص الماثلة في النص، وبالأرقام. ولكن الأرقام لاتعطى دلالة بذاتها، وإنما بوجودها فى ذات النص وبمقارنتها بالأرقام الأخرى -على ذات المستوى- وعلى المستويات الأخرى من التحليل. كما أننا لم نترك الأرقام تسيطر على التحليل، بل كانت وسيلة أو أداة من أدواته فحسب، أداة تساعد على إبراز الخصائص بأقصى الموضوعية، وبعد ذلك يقوم التحليل باكتشاف وظيفة هذه الخصائص في بناء النص وفي دلالته.

إن التحليل الذي قدّمناه قد اعتمد -في المقام الأول- على أساس مادي موضوعي ملموس هو التركيب اللغوي للنص، مكتوباً ومقروءاً، من أجل الوصول إلى دلالات يحملها هذا التركيب -على المستويات المختلفة- ولم يسع إلى فرض فهمٍ مُسبَق للقصيدة على هذا التحليل، ورغم معرفته بالشاعر وبنصوصه الأخرى. حاولنا أن ندرك الدلالة والرؤية من خلال التشكيل ولم نفعل العكس، وإن كان

هذا لم ينفِ أبداً أن لدينا فهماً سابقاً لبعض هذه العناصر، ولكننا لم نفرض هذا الفهم السابق.

إن المتلقّي حين يتلقى يمرُّ بمجموعة من العمليات اللاواعية،أو الواعية، والتى يكون التلقّي النهائي نتيجة لها. إنه يدخل في حوار يفرضه عليه النص، وتختلف درجة حدّته باختلاف نوعية النص وكمّ التحديات التي يثيرها أمامه. يدخل في حوار مع النص كلمة فكلمة، وتقنية فتقنية، وجزءاً فجزءاً، وعلى كل مستويات النص التركيبية، بدءاً من الشكل الطباعي وانتهاءً بالبنية العامة للنص، مروراً بالإيقاع والمعجم والتركيبات النحوية والمجازية والدلالة والأيديولوچية، على كل هذه المستويات يصارع النص المتلقّي، يمنحه ويثيره ويتأبى عليه. ومحصلة كل هذه العمليات هي مكسب للقارىء أنه تلقّي النص.أكرّر مرة أخرى، أن هذه العمليات تدور في عقل القارىء دون وعي في الغالب، إلا فى عقول المتخصّصين من المبدعين والدارسين. ولكنها تدور بالتأكيد. وليست مهمة الدراسة هي تفسير عملية التلقّي ذاتها، لأن هذه تختلف من قارىء لآخر، ولكنها تسعى إلي تحليل المكوّنات الموضوعية التي يقوم على أساسها التلقّي، وأقصد مكوّنات النص ذاته، كعنصر أساسي في كل تلقٍّ ، دون أن تتجاهل عملية التلقّي وظروفها ووعي المبدع بها وظروف الطبع والنشر، فهي كلها عناصر موضوعية تساهم في صنع النص، في إبراز دلالة معيّنة وإهمال دلالة أخرى، في إبراز الشاعر أو إهماله، وغيرها من الأدوار المتعددة التي قد تصل إلى حد التوغّل في داخل النص ذاته وتعديله أو تحريفه.. إلخ.

غير أن احترازاً هامّاً ينبغي إثباته هنا. إن مهمة الدراسة في تحليل الأصول المادية (النصية) للتلقّي وللخلافات المحتَمَلة بشأن تلقّي

النص، لا تعني الاعتماد على قراءات أو أنماط من التلقي قد حدثت للقصيدة -فحسب- وإنما تصل إلى حد أبعد من ذلك بكثير: إنها تصل إلى حد اقتراح نمط التلقّي الأفضل بالنسبة للنص. إنها تغوص في كل مكوّنات النص ومستوياته، لتصل إلى أعمق أعماقه، وتستنفد كل إمكانياته، لكي تقول، في النهاية، هذه أفضل قراءة ممكنة للقصيدة، أي أقرب قراءة إليها وإلى مبدعها وإلى واقعها الذي أنشئت فيه ومن أجله والذي تلقّاها وتأثر بها. وهذا لا يعني اختزالاً للدلالات المتعدّدة وقتلاً لثراء القصيدة، بل لابد لهذه القراءة أن تعترف بهذا التعدّد، وتعتبره -هو ذاته- جوهر دلالة القصيدة، إذا كان ذلك محتملاً فيها. وللأمانة، ينبغي الاعتراف أن هذا الفهم قد تبلور وتعمّق عن طريق صراع المتناقضات - عبر عملية التحليل ذاتها- بحيث كان كل مستوى من التحليل يعطى للدارس- كما يعطى للقارىء- بُعداً جديداً فى الفهم يؤكد ما سبق، أو يتصارع معه، لكى نصل فى النهاية إلى مجمل الدلالة والرؤية، دون أن يعنى ذلك نفى الصراع، بل بالعكس الاستفادة بالتناقض في فهم أكثر ثراء وغنى وأقل أحادية وسطحية.

لقد بدأنا التحليل من الشكل الخارجي للنص (الشكل الطباعي)، باعتبار أنه أول ما يواجه المتلقّي، ثم انتقلنا إلى المكوّنات الصغرى فالكبرى فالأكبر داخل التكوين اللغوي للنص، وصولاً منها إلى الدلالة المجازية والتي تعمّقت عبر تحليل علاقة النص بالنصوص الأخرى التي اعتمد غليها، سواء كانت تراثية أو معاصرة، لكي ننتهى من كل هذا برؤية الشاعر التي ضمنّها القصيدة سواء المُعلَن منها أو الخفي. ولتحقيق ذلك كان لابد من معرفة كافية بمُجمل إنتاج الشاعر وما كتب عنه وبالواقع الخاص والعام الذي عاش فيه. وهي كلها عناصر، أعتقد أنها تضمّن حداً أدنى من شمولية التحليل التي حاول

هذا المدخل أن يرسمها كإطار ضروري لمنهج علمي في التعامل مع النص الأدبي.

وقد يرى البعض أن القصيدة التي تم اختيارها أقلُّ من أن تحتمل هذا التحليل التفصيلي والدقيق. ورأيي أن القصيدة المختارة عمل فنّي جيّد، وأن كل عمل فنّي -بالمعنى الحقيقي- يحتاج إلى مثل هذا الدأب والتعب من قبل الناقد والمتلقّي بصفة عامة، يساوي الإبداعية الكبيرة التي تكمن فيه. ولو كان النص بسيطاً أو مباشراً كما يرون، لما احتمل هذا التحليل، ولما استطاع التحليل أن يكشف فيه تلك المستويات المتعددة تشكيلياً ودلالياً.

وينبغي أن أوضح أخيراً بأن هذا التحليل لم يُنجز مرّة واحدة، وإنما تّم عبر عامين متتاليين، تفاعلنا فيهما مع النص ومع المنهج، تفاعلنا بشأنهما مع العديد من القراء والنقاد. وكان هذا إثراء كبيراً للدراسة عمّقت كثيراً من مفاهيمها وإجراءاتها. درّستُ النص لطلاب المرحلة الجامعية الأولى بكلية الآداب، جامعة القاهرة، وبفرع الخرطوم فيها، ومع طلاب الدراسات العليا، ثم عرضتُ تحليلي له في «ندوة دار الثقافة الجديدة» بالقاهرة في صيف ١٩٨٧، التي كان يشرف عليها الأستاذ محمود أمين العالم. ثم بعد كتابته الأولى عرضته على عدد من الأساتذة والأصدقاء:الدكتورة لطيفة الزيات، الدكتور عبد المحسن طه بدر، الدكتورة أمينة رشيد، الأستاذة منى أنيس، والأستاذ طارق النعمان، ولا شك أن المناقشات والملاحظات التي حظيت بها الدراسة قد ساعدت كثيراً في وصولها إلى المستوى الذي هي عليه الآن، كذلك كان للعون الكبير الذي أمدّتني به السيدة عبلة الرويني من مخطوطات الشاعر ومراجعه والذي أمدّتني به الآنسة لميس النقاش من تسجيل للشاعر، أثرٌ لم يكن هذا العمل يتُم بدونه، فلجميع من شارك فيها ممن ذكرت، ومن لم أذكر، بالغ الامتنان والشكر، وآمل أن تنجح الدراسة في

إثارة القارىء لمناقشات أخرى وملاحظات، لعلّها تساعدنا في الوصول إلى بلورة أكثر لمناهج دراستنا النقدية، ولتحقيق هدفنا النهائي في أن يكون إنتاجنا العلمي والفني محققاً لطموحات مجتمعنا في التقدم.

سيّد البحراوي

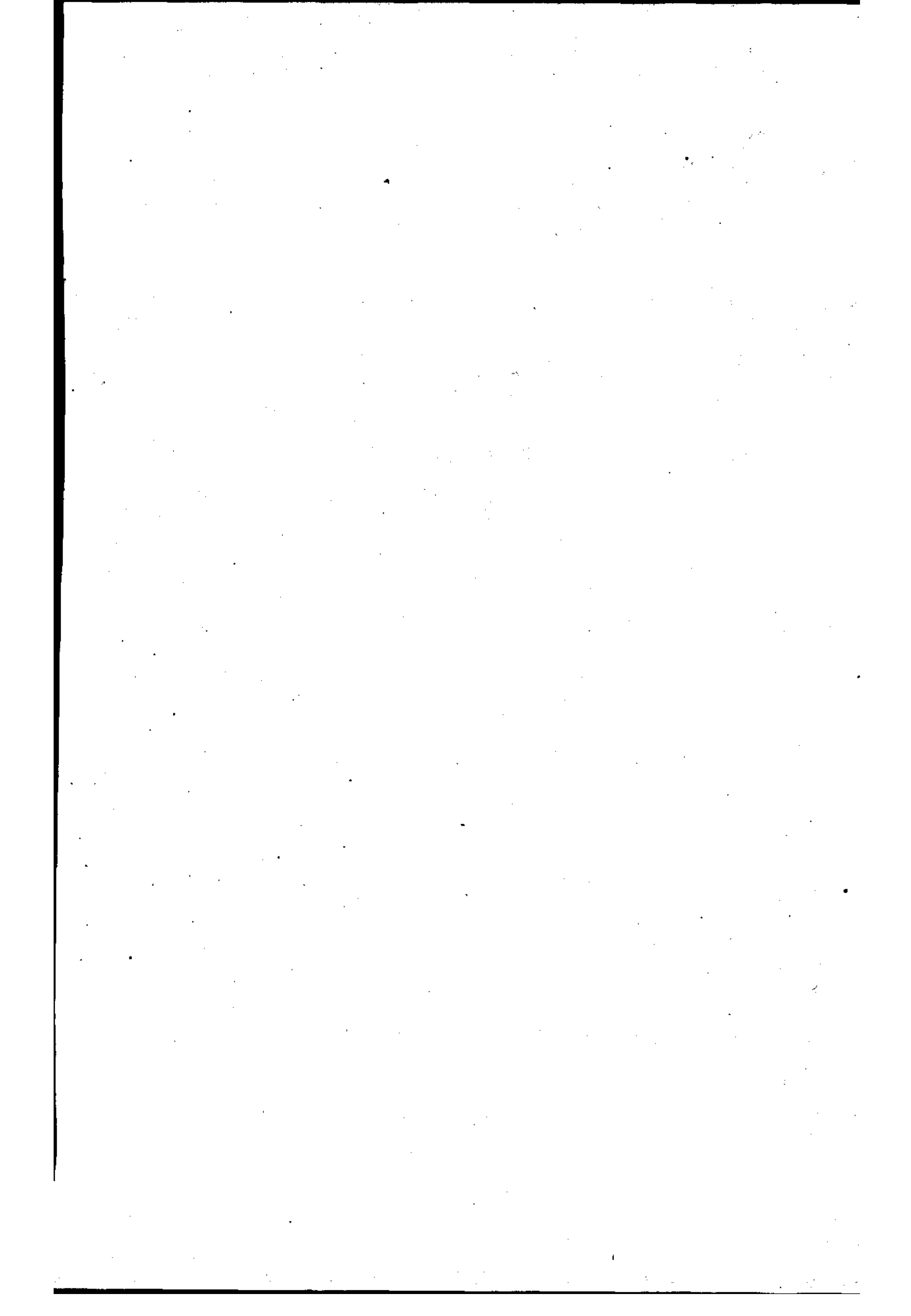
القاهرة - الجيزة في مايو ١٩٨٨

❖

الدراسة

في البحث عن لؤلؤة المستحيل

دراسة لقصيدة أمل دنقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح»



[١]

الشكل الطباعي

يمثل الشكل الطباعي للقصيدة المقروءة الوجه الأول الذي يصافح المتلقّي، وبه تتحدد مجموعة من الانطباعات الهامة المؤثر على التلقي بصفة عامة، وتصل إلى التأثير في الدلالة دون شك. وتصل أهمية بعض عناصر الشكل الطباعي إلى حد أبعد غوراً في تحديد دلالة جملة ما أو سطر ما أو فقرة كاملة، أو حتى القصيدة ككل. الشكل الطباعي إذن نظام هام من النظم المكونة - صراعياً- للقصيدة(★).

وفي عصرنا الحديث تمثّل القراءة أبرز أشكال تلقّي الشعر بعد أن تضاءلت إلى حدّ كبير فرص لقاء الشاعر بجمهور واسع، ومع ذلك فإن وجود تسجيل صوتي للشاعر وهو يقرأ القصيدة، كان أمراً هاماً إلى أقصى درجة، ولكن للأسف الشديد كان تسجيلاً ناقصاً، اقتصر على الجزء الأخير من القصيدة، وكان هذا الجزء هاماً كما سنوضح في بعض

(★) أنظر، في ملاحق الكتاب، نصّ قصيدة أمل دنقل، كما هو في شكله الطباعي، في طبعتين مختلفتين.. وشكل ترتيب القصيدة نفسها كما كتبها دنقل بخطّه.

الجزئيات[1] أما بالنسبة لدراسة القصيدة ككل فليس أمامي سوى القصيدة مطبوعة في طبعتين. طبعة الديوان (أوراق الغرفة رقم ٨) وطبعة الأعمال الكاملة[2]. وحين قابلت بين الطبعتين وجدت اختلافاً في بعض المواضع. فرغم أن مساحة الصفحة في الطبعة الأولى أكبر من مساحة الصفحة في الطبعة الثانية (٢١×١٤ سم مقابل ١٦×١١,٥ سم)، نجد أن عدد صفحات القصيدة في الطبعة الأولى أكثر منها في الطبعة الثانية (٦ مقابل ٤). غير أن السبب في ذلك واضح، وهو أن العناية بالإخراج الفنّي في الطبعة الأولى كان أكثر كرماً، فقد تُركت مساحة بيضاء كبيرة بين العنوان وبداية القصيدة (٧ سم مقابل ٢ سم في الطبعة الثانية) ومثلها في نهاية القصيدة. كما أرفقت بالقصيدة لوحة تشكيلية على صفحة كاملة رسمها الفنان سعد عبد الوهاب.

ولا شك أن الإعداد الفني لطبعة الديوان أكثر راحة لعين القارىء وقدرة على إعطائه حق التمتّع بعلاقات الأبيض والأسود في اللوحة المطبوعة أمامه (أي القصيدة) مما يوفّر جواً نفسياً أفضل للتلقّي. غير أن هذه ليست هي المشكلة بالنسبة لهذا التحليل. المشكلة الحقيقة هي الاختلافات في توزيع الأسطر على الصفحة. فمثلاً نجد مساحة كبيرة من الفراغ بعد السطر (ابتهجتْ عندما انتشلتْ شعرها المستعار) وبعد السطر (بينما كنتُ...) وهي مساحة أكبر من تلك الموجودة في الأعمال الكاملة»، وبينما لا يؤثّر الأمر بشدّة في الحالة

---

(١) التسجيل من حلقة في برنامج «سوق عكاظ» أعده وقدمه عبد الوهاب قتاية لتلفزيون أبو ظبي أثناء مرض الشاعر.

(٢) في الطبعة الأولى الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة ١٩٨٣)، تشغل القصيدة الصفحات ٧١ - ٧٦. أما في الطبعة الثانية الصادرة عن دار العودة ببيروت ومكتبة مدبولي بالقاهرة. ط٢، ١٩٨٥، فإنها تشغل الصفحات من ٣٩٣ إلى ٣٩٦.

الأولى، فإنه سيىء التأثير في الحالة الثانية نظراً للارتباط القوي بين السطر المُشار إليه والسطر الذي يليه. يضاف إلى ذلك أن ثمة مفردتين تحلّ إحداهما محل الأخرى في السطر ٣٨ (في الزمان الخشن) (في الطبعة الأولى) و(الحسن) في الطبعة الثانية.

توقفتُ عند هذه الأمور لأن تأثيرها في الشكل الطباعي للقصيدة، كنظام إشاري، هام كما سيتضح. لذلك كان عليّ أن أبحث عن صورة خطيّة بقلم الشاعر، ولما وجدتها آثرت نشرها مرفقة بهذه الدراسة، والاعتماد عليها لأهميتها الخاصة[١].

تتمثّل أهمية النص المخطوط في أنه صحّح لي بعض الأخطاء الواردة في طبعتي الديوان مثل المساحة التي أشرتُ إليها وكذلك كلمة (الخشن)، ولكن الأهمية الأكبر هي أنها أعطتني الصورة الأمينة للكيفيّة التي أراد الشاعر بها أن تُقرأ القصيدة من حيث الشكل الطباعي، وحين نراجع هذه الصورة ونقارنها بالمطبوعين سنجد كثيراً من الاختلافات الهامة بعضها جزئي ولا يؤثر كثيراً على النظام العام وبعضها خطير. من الجزئيات غير المؤثرة لأنها يمكن أن تُستشف: مواضع الصياغات التالية (.. ومملوكه!)، (قاضي القضاة)، (حامل السيف)، (راقصة المعبد)، (ابتهجتْ عندما انتشلتْ شعرها المستعار). ومن هذه الجزئيات أيضاً النقطة التي وُضعت في نهاية السطر الرابع (والماء يعلو) بينما وضع الشاعر بعدها نقطتين تفسيريتين. ورغم التقليل من أهمية هذه الاختلافات، إلا أن تأثير الجزئيات الأولى في شكل الطباعة وفي الوزن كبير، وكذلك تأثير الجزئية الأخيرة في المعنى. بل إن بعض الجزئيات الخاصة بمواضع

---

(١) أودُّ أن ألفت انتباه القارىء إلى أنني قد أضفتُ إلى المخطوطة ترقيماً للسطور عن يمينها.

الصياغات السابقة يُدخلنا إلى الأمور الأكثر أهمية، وأقصد توزيع الكتل السوداء على الصفحة البيضاء، وتلك هي التي تحدِّد الصورة الذهنية للقارىء حين ينظر إلى القصيدة، وهنا أيضاً تأتي أهمية الفراغات.

أشرتُ من قبل إلى الفراغ التالي للسطر (ابتهجتْ...) وأضيف هنا الفراغ السابق له المتفق عليه في الطبعتين، بينما كلا الفراغين غير موجود أصلاً في الصورة الخطية. وفي الطبعتين لا توجد أي مسافة قبل السطرين ١٨، ٢٥ (جاء طوفان نوح) بينما وضع الشاعر بعد كل منهما مسافة واضحة (لا يلغيها انتهاء الصفحة في حالة السطر ٢٥). وثمة مؤثِّرات قوية تحتِّم هذه المسافات وهي انتهاء كل من السطرين السابقين بساكنين وعلامة تعجب. وخطورة هذا الخلط هي أنها تفرض على المتلقّي أن يستريح قليلاً حيث لا ينبغي أن يستريح، وأن يواصل القراءة حيث ينبغي أن يتوقف.

إن اعتمادنا على الصورة الخطية يسمح لنا بإدراك خمس مواقع أساسية ينبغي أن تستريح عندها أعيننا. هذه المواقع تأتي بعد السطور: الأول والسابع عشر، والرابع والعشرين، والرابع والثلاثين، ثم السابع والأربعين.

ومعنى هذه الاستراحات بوضوح هو أن النص ينبغي أن يُقسم إلى ستة أجزاء:

- جزء أول يتكوّن من سطر واحد هو السطر الأول.
- وجزء ثان يتكوّن من الأسطر من ٢ - ١٧.
- وجزء ثالث يتكوّن من الأسطر من ١٨ - ٢٤.

- وجزء رابع يتكوّن من الأسطر من ٢٥ - ٣٤.
- وجزء خامس يتكوّن من الأسطر من ٣٥ - ٤٧.
- ثم جزء سادس يتكوّن من الأسطر من ٤٨ - ٥٤.

١ - ٢ تمثّل علامات الترقيم عنصراً هاماً في النظام الطباعي للقصيدة، وخاصة القصيدة الحديثة حيث تتحولّ من مجرّد محدِّد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدِّد للعلاقات بين أجزاء النص ككل.

في نص أمل تتنوّع علامات الترقيم بين الفاصلة والنقطة والنقطتين التفسيريتين والنقطتين أو النقاط المتوالية والتي قد تمتد لتشمل سطراً كاملاً أو عدة أسطر، والشرطة الاعتراضية، وعلامة التعجّب وعلامات التنصيص ثم الأقواس.

وإذا تتبعنا أجزاء النص كما حددتها الفراغات فسوف نجد أن الجزء الأول ينتهي بعلامة تعجب تأتي أهميتها من التشكيك في تقريرية الجملة الواضحة ولتشير إلى شيء آخر ينبغي أن يضمنه القارىء في الجملة، ويرتبط بما ورد في عنوان القصيدة: (..(مقابلة).. (خاصة).. (مع ابن نوح) حيث ترد كلمة مقابلة التي تحتمل معنيين: اللقاء والتضاد، ويؤكد المعنى الثاني كلمة خاصة. وهذه الإشارات جميعاً تُشكِّك في وثوقية الحدث المشار إليه. في الجزء الثاني تكثر النقطتان المتواليتان والشرطة الاعتراضية (-)، أما النقطة والفاصلة المنقوطة، والقوسان فيردُ كل منهما مرة واحدة، والتعجّب أيضاً مرة واحدة. وفي الجزء الثالث أيضاً تغلب الشرطة الاعتراضية وترد النقطة والتنصيص مرة واحدة، أما علامة التعجب

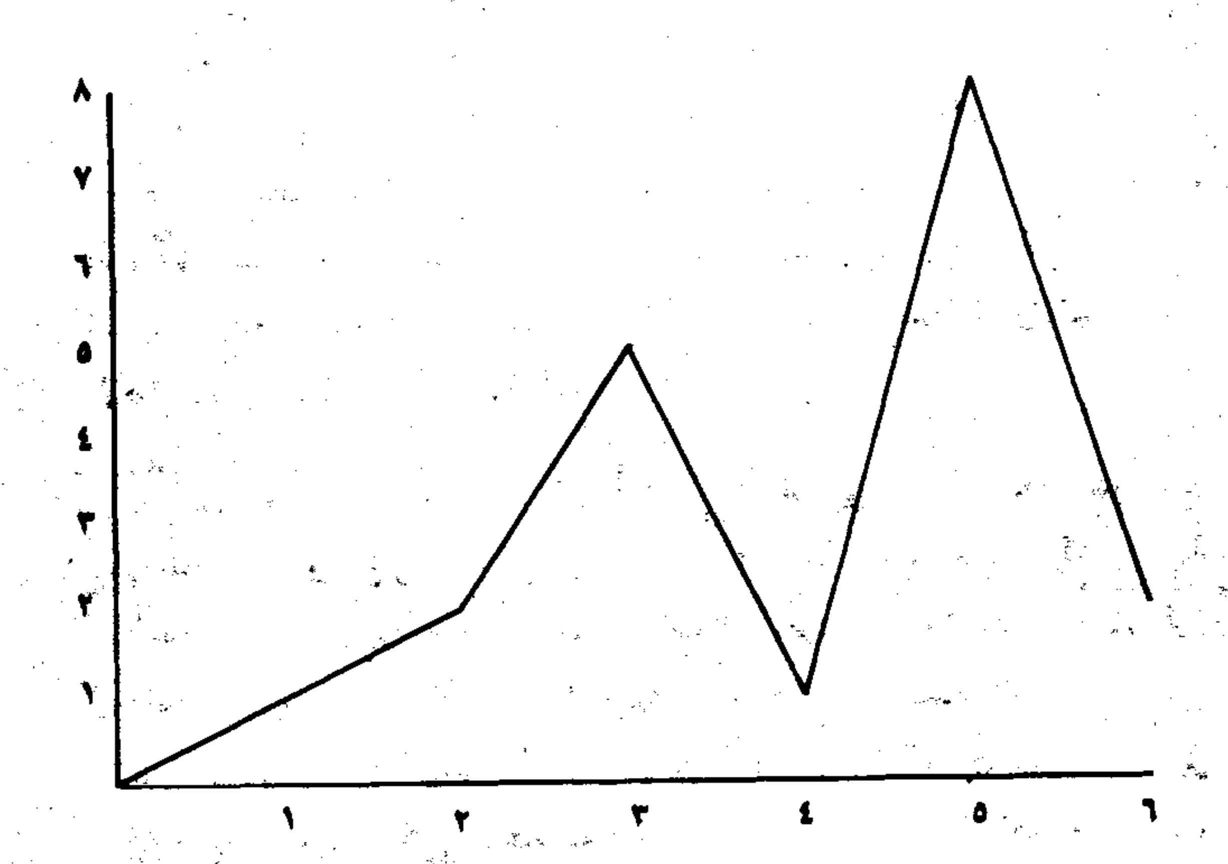
والقوسان فيرد كل منهما مرتين. وفي الجزء الرابع تختفي كل العلامات ولا يبقى كثيراً إلا النقطتان المتواليتان وترد النقطة مرة واحدة وعلامة التعجب مرة واحدة. وفي الجزء الخامس نجد التعجب يزداد (خمس مرات)، ويأتي القوسان مرتين، والتنصيص مرة واحدة، وتبقى النقطتان المتواليتان، وتعود الشرطة الاعتراضية والنقطتان التفسيريتان. ويضاف إلى ذلك ثلاثة أسطر من النقاط المتوالية. أما الجزء الأخير فيخلو تماماً من الأقواس ويرد التعجب مرة واحدة والتنصيص كذلك والشرطة الاعتراضية مرتين وكذلك النقطتان المتواليتان.

من المهم أن نشير هنا إلى أن الشرطة الاعتراضية تقوم في الأغلب مقام الفاصلة، وأما النقطتان المتواليتان فتشيران إلى التواصل. وأما النقاط المتوالية في سطر أو أكثر فتشير إلى استمرار الحدث على المنوال السابق ذكره في السطور المذكورة قبلها. أما الأقواس وعلامات التنصيص وعلامات التعجب فإن الشاعر يستخدمها لغرض خاص هو التهكّم أو على الأقل التشكيك، أو هما معاً، وعلى كلٍّ لفت الانتباه. ومن الطبيعي أن كل حالة استُخدمت فيها هذه العلامات تحتاج إلى تفسير، ولكننا سنؤجل هذا إلى المستوى الدلالي، ونكتفي برصد غلبة هذه العلامات في بعض الأجزاء أكثر من غيرها. وهنا سنلاحظ أن نصيب الأجزاء منها هو كما يلي:

الأول (مرة)، الثاني (٢)، الثالث (٥)، الرابع (مرة)، الخامس (٨)، السادس (٢).

ومعنى ذلك أن أكثر الأجزاء استخداماً للعلامات الدالة على التشكيك أو التهكم هو الجزء الخامس يليه الثالث ثم الثاني والسادس

ثم الأول والرابع. ولتقديم استراتيجية القصيدة -من هذه الزاوية- نقدم المنحنى البياني التالي:



ويوضح المنحنى أن حركة التهكّم تتصاعد من الجزء الأول إلى الثاني ثم إلى الثالث، ولكنها تهبط فجأة إلى مستوى البداية تقريباً في الجزء الرابع وتعود لتصعد إلى أعلى ذروة في المحور الخامس وتهبط إلى أسفل في نهاية القصيدة. أي أن ذروة التهكّم هي في الجزئين الخامس والثالث. ولما كان التهكم والشك نقيض الوثوقية والثبات، فإن الذروتين تشيران إلى تصاعد في حركة الصراع في القصيدة وارتفاع نسبة التوتر. فهل يعني ذلك شيئاً في بنية القصيدة ودلالتها؟

إن الأقواس وعلامات التعجب وما إليها هي عناصر تشير في الحقيقة إلى أمر هام وهو أن هناك صوتاً آخر غير الصوت الذي تعبّر عنه العلاقات اللغوية المباشرة، هذا الصوت هو صوت المعلّق على ما يُقال، هذا رغم أنه نابع من الشاعر ذاته، وليس آتياً من خارجه. ومن هنا يمكن القول بأن الشاعر منقسم إلى صوتين، صوت راصد للحركة الخارجية وصوت معبّر عن الموقف الداخلي، الذي يراقب هذه الحركة ويرصد تناقضاتها ويعبّر عن رأيه فيها. وعلى هذا الأساس فإن حركة التهكّم تشير إلى الصراع المستمر بين صوتين في داخل الصوت الواحد، وهو نوع من علاقات المفارقة التي سنرى امتدادها وتأثيرها في النص على المستويات المختلفة.

إن المنحنى يشير إلى أن التهكم وعدم الوثوقيّة يصعد تدريجياً من الجزء الأول إلى الثاني ولكنه مع الثالث يكسر هذه التدريجية ويصعد بعنف ثم يهبط بعنف في الرابع ثم يعود ليصعد بعنف أكثر في الخامس. وأخيراً يهبط إلى المستوى الذي بدأ عنده الارتفاع (في الجزء الثاني). وهذا يعني أنه بدءاً من المحور الثالث يحدث تطور غير تدريجي ومفاجىء في القصيدة وهو تطور يستمر في الأجزاء ٣، ٤، ٥، مما يعني إمكانية تقسيم الأجزاء الستة إلى بنية ثلاثية على النحو التالي.

بداية في الأسطر من ١ - ١٧.
وسط في الأسطر من ١٨ - ٤٧.
ونهاية في الأسطر من ٤٨ - ٥٤.

وهو تقسيم يبدو أكثر قدرة على كشف وإضاءة حركة المعنى في القصيدة: بداية تصفُ مجيء الطوفان وما أحدثه من غرق في المدينة بمختلف عناصرها وفرار بعض العناصر الأخرى. ووسط يحكي موقف

أهل المدينة من هذا الطوفان: فريقٌ يفرُّ (في الجزء الثالث) وفريق يصمد (في الجزء الرابع). ولكن الفريق الأول يدعو الآخر للحاق به مما يدعو الشاعر إلى رفع درجة التهكم إلى أقصاها ويرفض الفرار. وأخيراً يعود الشاعر -في النهاية- لوصف حاله بعد انتهاء الطوفان.

مع مثل هذه الحركة يصبح طبيعياً أن يزداد التهكّم في وسط القصيدة حيث الحركة والصراع الأساسي، وإن يقلّ في بدايتها ونهايتها حيث الوصف هو الغالب، وأن يشترك معهما في هذه القلّة الجزء الرابع، لأنه قريب من الوصف أيضاً، ولأنه تشكيل لموقف يرضى عنه الشاعر أو هو موقف الشاعر نفسه. كما ان انخفاض المنحنى عند هذا الجزء الرابع أو في الجزء الوسيط من المحور الوسيط يحمل دلالة بنائية أخرى هامة، هي أن هذا المحور الوسيط يحمل هو في ذاته صراعاً آخر مثل الصراع العام على مستوى القصيدة ككل.

إن المنحنى صاعد في الجزئين الثالث والخامس وهابط في الجزء الرابع، أي أن هذا الجزء الرابع يمثل نقيضاً للجزئين الثالث والخامس. وفي إطار دلالة المنحنى، يمثل هذا الجزء الوثوق واليقين، وقد كان هذا طبيعياً لأنه يعكس موقف الشاعر وشباب المدينة ليس من الطوفان وإنما من دعوة الفارّين لهم للفرار. هذا التناقض الذي يحقّق توتراً فنيا سنشير إليه مع بقية التحليلات، يوضح أن الحركة الدرامية بالقصيدة ليست حركة واحدة، وإنما حركتان :إحداهما كبيرة تشمل القصيدة ككل ويمثلها نقيضان الطوفان/ الوطن. والحركة الدرامية الثانية أصغر ولكن نتيجتها هي التي تحدد نتيجة الصراع الأكبر. قطبا الصراع في الحركة الثانية هما الفارّون والصامدون، وهو صراع طبقي واضح من كثير من عبارات الشاعر وخاصة قوله:

طوبى لمن طعموا خبزه

في الزمان الحسنْ

وأداروا له الظهر
يوم المِحَنْ!
ولنا المجد - نحنَ الذين وقفنا
(وقد طمسَ الله أسماءنا) نتحدى الدمارَ... إلخ

١ - ٣ يشير الشكل الطباعي للقصيدة إلى أنها لا تنتمي إلى شكل الشعر التقليدي المكّون من البيت ذى الشطرتين. ومعنى هذا أنها تنتمي إلى شكل الشعر الحر أو شعر التفعيلة، حيث تزيد مساحة السطر أو تقل دون نظام ثابت. وهذا عنصرٌ هام في درس القصيدة لأنه يحدِّد -لغير المعاصرين- العصر الذي كُتبت فيه القصيدة (حيث لم يعرف الشعر العربي هذا الشكل الحر، قبل القرن العشرين)، كما أنها تحدِّد توجُّه الشاعر بين معاصريه الذين ما زال بعضهم يكتب في إطار الشكل التقليدي الشطري أو البيتي. وسوف يفيد هذا الفهم في تحليل القصيدة فيما يلي.

غير أن متابعة أكثر دقة لمنطق توزيع السطور على الصفحة ستكشف لنا أن القصيدة ليست فقط من الشعر الحر، وإنما تقترب من شكل القصيدة المدوّرة في كثير من أجزائها، حيث إن غياب علامات الترقيم من نهايات بعض السطور، ووجود بعض العلامات الدالة على التواصل بين السطور، ثم استخدام الشرطة الاعتراضية في بعض المواقع، وأخيراً إكمال عددٍ متوالٍ من السطور حتى نهاية المساحة البيضاء المتاحة (حسب تصوّر الشاعر لحدود الفراغ الأبيض على جانبي المكتوب) - كلُّ هذا يشير إلى أن القصيدة أقرب إلى شكل القصيدة المدوّرة. وهو شكل لم يُعرف في تاريخ الشعر العربي قبل الخمسينيات، أي في إطار الشعر الحر. غير أنه من المعروف أن عدداً كبيراً من شعراء التفعيلة لا يُقبلون على هذا النمط من الكتابة ولا

يستخدمونه. وإذا سلّمنا بأن هذا النمط يحمل دلالات معيّنة ويعطي للشاعر إمكانيات شكلية/ دلالية خاصة، كان لنا أن نستنتج أن الشاعر لم يرفض الاستفادة من هذه الإمكانيات بهدف تحقيق غاية أو غايات معينة.

إن القصيدة المدوّرة شكلٌ من أشكال التعامل مع الوزن في المقام الأول، غير أن الشكل الطباعي يعكس الصورة المرئية لهذا التعامل. ولذلك يبقى الوزن -لا الشكل الطباعي- هو الحاكم الأكبر في هذه المسألة. هذا احتراز، والاحتراز الثاني هو أننا نرصد هنا عناصر شكلية خارجية، ومن ثم فإن الحكم عليها بذاتها ليس صحيحاً. المهم هو كيف استخدم الشاعر هذه العناصر، وما هي المدلولات التي تنتج منها كدوال. وسوف نؤجل معالجة ذلك لحين تحليل الوزن.

١ - ٤ وأخيراً يمكن أن يُثار هنا تساؤل هام. هو أننا إزاء نص شعري يمكن أن يُسمع ولا يُقرأ، حيث ما تزال ثمة إمكانية للتجمّع الثقافي وتلقّي الشعر شفاها. فهل تبقى لعناصر الشكل الطباعي قيمة في حالة الاستماع للقصيدة؟

والإجابة عن هذا السؤال هي أن بعض هذه العناصر، مثل علامات الترقيم وعلامات التعجب والأقواس أحياناً والمساحات، سواء مساحات السطور أو المساحات البيضاء بين السطور، يمكن أن تنعكس على الإلقاء الصحيح. بمعنى أنها لابد أن تراعى في الإلقاء بحيث يترك القارىء مسافة زمنية مقابل المساحة الفارغة، ويرفع النغمة عند التعجب ويلوّن صوته دلالة على الأقواس (مع الاستعانة بالطبع بحركة اليدين وحركات الجسم بصفة عامة).. إلخ. أما بعض العناصر التي لا تظهر في الصورة، أو الصمت، فيُفترض أن المستويات التحليلة

التالية، وهي جميعها مسموعة، يُمكن أن تعوِّض فقدانها.

وهنا نودّ أن نشير إلى مسألة هامة خاصة بالجزء الذي وصَلنا من تسجيل القصيدة، هي أن هذا الجزء قد حافظ فيه الشاعر على مُجمل النص، فيما عدا أنه استبدل بالسطور ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥ ثلاثة أسطر بديلة هي:

ولنا المجد - نحن الذين وقفنا لنحمي أحياءنا

نتحدى جياد المياه

وسلطانها البربري الجموح

هذا بالإضافة إلى استبدال كلمة زهرة بكلمة وردة في السطر (٥١). ومن المعروف أن أمل دنقل كان كثيراً ما يعدّل في قصائده (في جزئياتها) من مرحلة لأخرى، أو من إلقاء لإلقاء، وإذا أضفنا إلى ذلك أن التسجيل المشار إليه قد تُم في حالة مرضه الشديد، قبل موته بشهور قليلة، فإنه من الطبيعي أن يكون هذا التعديل ناتجاً عن النسيان أو لارهاق أو ما إلى ذلك. هذا بالاضافة إلى الرغبة الدائمة لدى الشاعر في التمحيص والتنقيح والتجويد[١].

وعلى أية حال سوف نناقش دلالات هذا التعديل فيما بعد، ولكن يهمنا هنا فقط ما يتصل بإلغاء جملتين تحملان علامات التعجب والأقواس هنا:

(وقد طمس الله أسماءنا!)

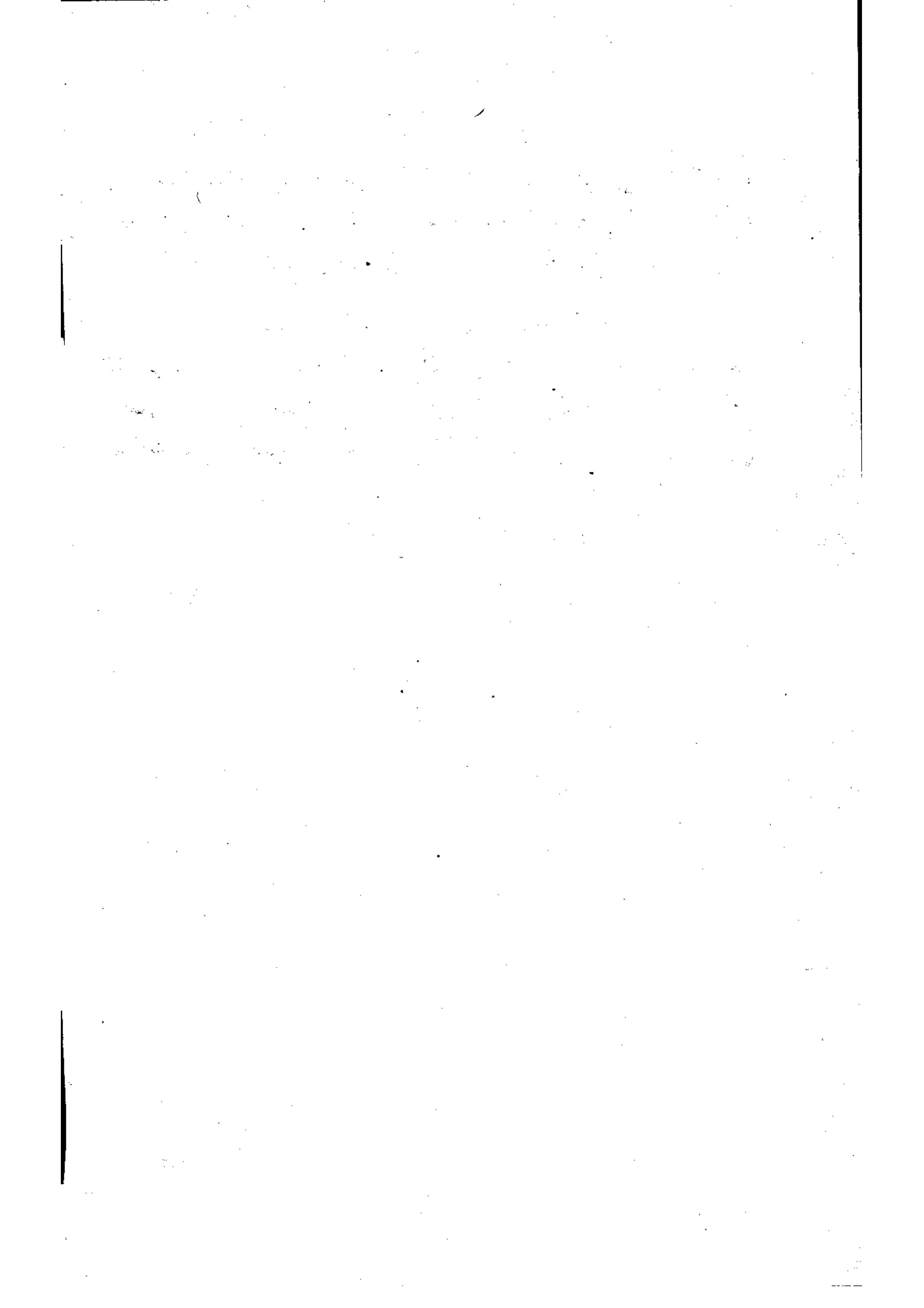
(١) راجع عبلة الرويني: «الجنوبي، أمل دنقل». مكتبة مدبولي بالقاهرة ١٩٨٥ ص١١٥.

و(يسمونه الشعب!)

مما يقلّل من عدد مرات ورود هذه العلامات في هذا الجزء، لتهبط من ثمانية إلى ستة. ولكن هذا التقليل لم يصل إلى حد إلغاء تميّز هذا الجزء (الخامس) ويظل أعلى قمة للتهكم في القصيدة ككل.

كذلك من الأشاء الهامة التي يعطينا إياها هذا التسجيل اختيار الشاعر المفضّل من بين كلمتي (الحسن، الخشن) فهو هنا يستخدم الحسن، وليس الخشن كما هو في النسخة المخطوطة، وهو أمر سنناقش دلالته أيضا فيما بعد.

❖



[٢]

المستوى الصوتي: الإيقاع

تتكوّن اللغة العادية من أصوات متضامّة، كذلك الأمر في كل لغة بشرية. وتضامُّ الأصوات هذا يخلق لها نظاماً قائماً على علاقات وقوانين وقواعد. والشاعر يعيد هذا التضامّ ليخلق نظاماً خاصاً ملائماً لتحقيق أهداف يتغياها واعياً أو غير واعٍ. وثمة شبه اتفاق على أن التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاماً من الأصوات المتوالية على مدى زمني معيّن. غير أن هذا الاتفاق لا يتعدى هذا التعريف العام، وتبدأ الاختلافات بين الدارسين على تحديد عناصر هذا الإيقاع ووظيفتها.

بالنسبة لنا نفضل اعتبار عناصر الإيقاع هي الخصائص التي تتوفّر في كل صوتٍ لغويّ على حدَة وفي سياق. ومن المعروف أن لكل صوت لغوي -حسب العوامل المتحكّمة في نطقه -خصائص ثلاثة هي: المدى الزمني(Duration)والنبْر (Stress)والتنغيم(Intonation)[١].

---

(١) حول هذه الخصائص راجع كتب الأصوات في العربية ومنها: د. تمام حسان، «اللغة العربية معناها ومبناها». الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٣. د.سعد مصلوح: «دراسة السمع والكلام». عالم الكتب القاهرة. ١٩٨٠. وراجع أيضاً كتابنا «موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو» دار المعارف. القاهرة ١٩٨٦.

غير أن غياب التحليل المعملي يفرض علينا بعض الخصائص الصوتية الأخرى التي لا تبدو علاقتها واضحة بهذه العناصر السابقة -في الدراسات اللغوية- ومن هذه العناصر قوة التصويت أو الإسماع sonarity

إن كل عنصر من هذه العناصر القائمة موضوعياً في الصوت اللغوي، حين ينتظم في نَسَق، يشكل عنصراً من عناصر الإيقاع الذي هو بطبيعته نظام إشاري دالّ كما سبق أن أشرنا. ومن ثم فإن هذا العنصر يعتبر نظاماً إشارياً فرعياً من هذا النظام الكبير (الإيقاع)، يشترك معه ويتصارع في ذات الوقت، يؤكد أو ينفي، سواء على مستوى البناء أو على مستوى الدلالة. ومن ثم، فإننا سنحاول هنا أن ندرس كل عنصر من هذه العناصر -على هذا الأساس- لنوضح كيف استطاع الشاعر تشكيلها وتوظيفها في قصيدته. وسوف نبدأ بالمدى الزمني الذي يعتبر المقطع وحدة قياسه المعروفة، وهو ما يمكن أن يساوي الوزن في المفهوم العروضي القديم[١].

٢ - ١ - ١ يقف العروضي التقليدي أمام القصيدة حائراً لأن بالقصيدة مجموعة من الانتهاكات لمنطق ضرورة التزام وزن واحد في القصيدة. كذلك يمكن أن يحتار دارس موسيقى الشعر الحر إذا اعتبر كل سطر من أسطر القصيدة وحدة مستقلة. أما إذا أدرك ما سبق أن كشفه لنا الشكل الطباعي من كون القصيدة مدوّرة في كثير من أجزائها، فسوف تُحلّ هذه المشكلات، وندرك أن القصيدة تدور في إطار وزنٍ واحد هو وزن المتدارك وتفعيلته الأساسيه هي (فاعلن).

---

(١) راجع حول هذه القضية دراستنا لكتاب «العروض» للأخفش في مجلة «فصول» عدد «النقد العربي القديم». الجزء الثاني ١٩٨٦.

ومع ذلك فلا ينبغي تجاهل الدلالة التي انطوى عليها مجيء

القصيدة مدوّرة في كثير من أجزائها، ذلك أن التدوير يحقق مجموعة من الأهداف نرصدها فيما يلي:

١ - يحقق التدوير تواصلاً في السطور يؤدى إلى سرعة في الإيقاع.

٢ - يضمن وحدة المقاطع أو الأجزاء التي يرد فيها.

٣ - يحقق وحدة نغمية في القصيدة ككل.

٤ - وفي نفس الوقت يسمح بتعدّد النغمات وتنوّعها بين السطر والآخر.

ومن الواضح أن الهدفين الثالث والرابع متناقضان. فالوزن الواحد يعطي توحيداً في النغمة الموسيقية، ولكن هذه الوحدة لا تتحقق إلا في حالة القراءة المتواصلة دون توقف، وهو على كل حال أمرٌ مستحيل، نظراً لمحدودية قدرة الإنسان على البقاء في حالة الشهيق أطول من مدى زمني معين (ومعروف أن الإنسان يتمثّل القراءة بصوت عال حتى ولو كان يقرأ بصمت). ومن هنا فإن بدايات السطور الطباعية يمكن أن تحدّد لها وزناً آخر غير الوزن الأساسي في القصيدة، مما يعطي وهماً بتداخل أكثر من وزن في القصيدة الواحدة، وهو وهْم له درجة من الموضوعية تتمثّل في كون سطور معيّنة تسير على وزن آخر، والأمثلة كثيرة في قصيدتنا. فثمة تداخل في وزني المتدارك (فاعلن) والمتقارب (فعولن) بسبب تكوّنهما من نفس الوحدات (سبب ووتد) مع اختلاف الترتيب فالسطران الثاني والثالث مثلاً يسيران على هذا النحو:

المديـ نة تغـ رق شيـ ئاً فشيـ ئا

فاعلن فعلن فعلن فاعلن فا

تفرّ ال عصافيـ ر

فعولن فعولن فـ

هذا في حالة استقلال كل سطر بذاته، وهو غير ممكن كما تشير الأبيات، ومن ثم يصبح من الضروري ضمّ السبب الأخير في السطر الثاني (ئا) إلى بداية السطر الثالث ليصبح تقسيمه:

تفر رالعصا فير

علن فاعلن فاعـ... ويُستكمل في السطر الرابع وهكذا...

وترتبط بوحدة الوزن وحدة أو أحادية دلالته على الصوت، بحيث يمكن القول بأن الوزن الواحد يدلّ على صوت واحد، هذا بالطبع رغم أن الوزن في الحقيقة ليس إلا مجردّ هيكل نمطي لتنظيم الأصوات اللغوية لا يتحقق أبداً. بحيث أن الأبيات المتعددة في قصيدة واحدة ذات الوزن الواحد تختلف إيقاعاتها بسبب الاختلاف البين في تكوين وزن كلٍ منها عبر الزحافات والعلل (والتي تظهر في شكل اختلاف في أطوال المقاطع) وعبر خصائص الأصوات المكوِّنة للمقاطع ذاتها (في المدى الزمني وغيرها من العناصر الإيقاعية التي ذكرناها سابقاً).

ولعل شعر أمل دنقل دليل واضح على هذه الحقيقة. فهذا الشعر يخلو من المزاوجة بين الأوزان في القصيدة الواحدة إلا فيما ندر، حين يستخدم تقنية الجوقة أو الكورس كما في قصيدتي «قطر الندى» و«الموت في الفراش» بديوان «تعليق على ما حدث». ومع ذلك فإن

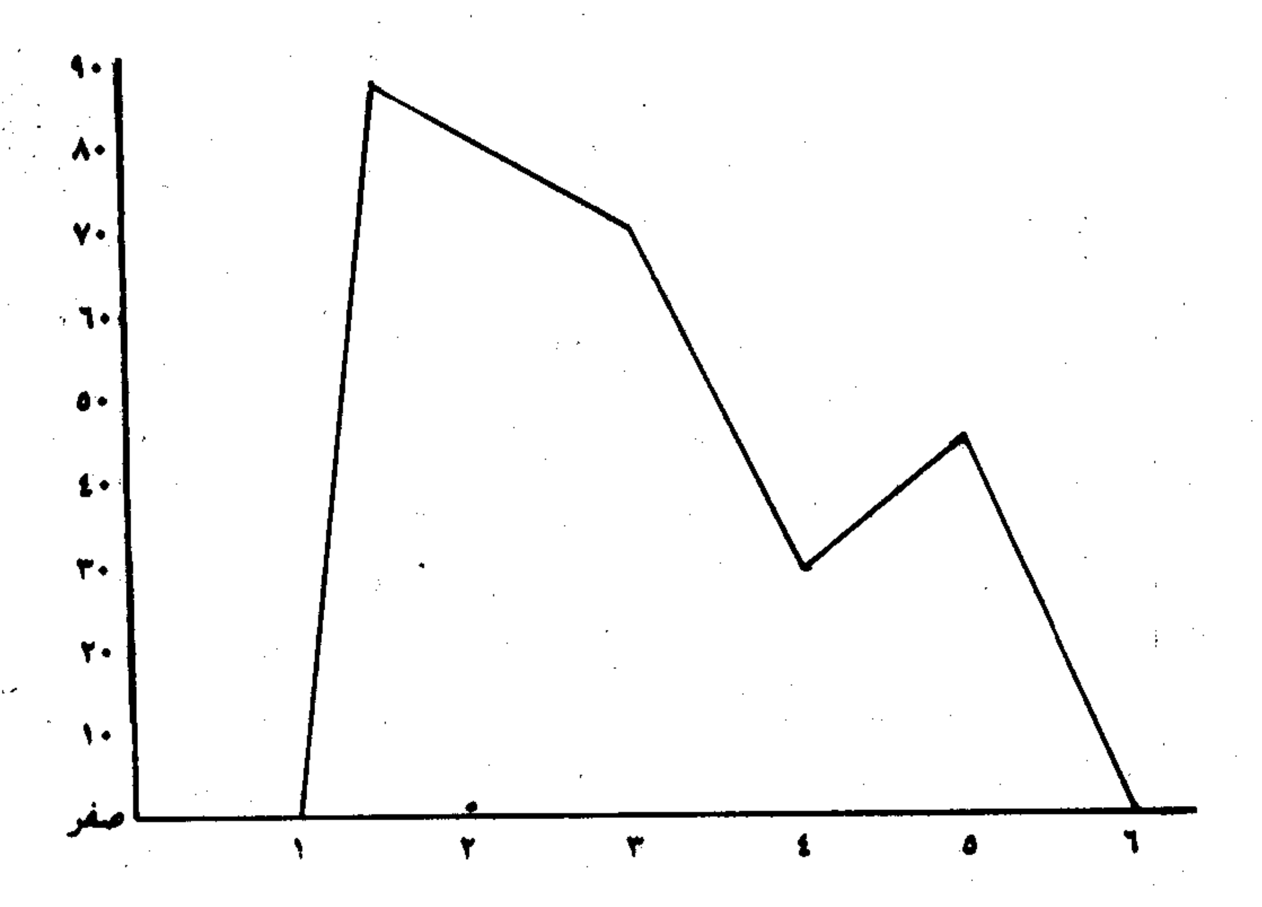
تعدّد الأصوات أمرٌ بارز في شعره بفعل وسائل متعددة سنرى بعضها في دراسة هذه القصيدة.

ومع كل ذلك يظل واضحاً أن القصيدة ذات الأوزان المتعددة يمكن أن تعطي الشاعر الفرصة الأفضل والأوضح لإبراز عدة أصوات، يرتبط كل صوت منها بصوت متميز يميزه عن الأصوات الأخرى. وبهذا المعنى فإن استخدام التدوير في هذه القصيدة قد أعطاها إمكانية تعدّد الأصوات (أو الإبهام بذلك) في إطار الصوت الواحد، وهذه على كل حال إمكانية تطرحها هذه التقنية، وتظلّ منتظرة لبقية التحليلات لتُثبتها أو تنفيها، وإن كان ثمة تدعيم لوجودها أشار إليه تحليل الشكل الطباعي الخاص بالصراعات المتعددة في القصيدة، وهي صراعات تشير إلى البناء الدرامي من ناحية، وإلى إمكانية التوتر الدلالي الذي يعتبر تعدد الأصوات واحداً من عناصره المؤسسة من ناحية أخرى.

٢ -١- ٢ سبق القول بأنه لا يجوز استنتاج أحكام نهائية من مجرد استخدام التدوير قبل معرفة الكيفية التي تم بها توظيفه، وهنا نقدّم جدولاً يوضح حركة التدوير في القصيدة، وحجم وجوده في كل جزء من أجزائها:

الجزء	عدد السطور	السطور المدورة	السطور غير المدورة	نسبة التدوير
١	١	-	١	صفر٪
٢	١٦	١٤	٢	٨٧,٥٪
٣	٧	٥	٢	٧١٪
٤	١٠	٣	٧	٣٠٪
٥	١٣	٦	٧	٤٦٪
٦	٧	-	٧	صفر٪
الجملة	٥٤	٢٨	٢٦	٥٢٪

وتمثيله بيانياً على النحو التالي:



يوضح الجدول أن القصيدة تبدأ بسطرٍ من الشعر الحر غير المدور، لكن الجزء الثاني منها يحفل بالتدوير ويمثل ذروة منحنى القصيدة في هذه الزاوية، ثم يعود لينخفض تدريجياً في الجزء الثالث، ثم في الجزء الرابع، ويقطع هذا الانخفاض في الجزء الخامس،

ثم يواصله في الجزء السادس حيث ينتهي كما بدأ بالصفر. معنى هذا أن ترتيب الأجزاء من حيث كثرة التدوير فيها هي الأجزاء ٢،٣،٥،٤،١،٦، وبطريقة أخرى يحفل صلب القصيدة دون افتتاحيتها ونهايتها بالتدوير. ولو أننا أعدنا التوزيع على أساس المحاور الثلاثية لوجدنا أن نسبتة في المحور الأول هى ٣٥، ٨٢٪ وفي الثاني ٤٦.٧٪ وفي الثالث صفر٪. ومعنى ذلك أن التدوير يبدأ عالياً ثم ينخفض تدريجياً حتى ينمحي في النهاية.

وبهذا المعنى يمكننا القول بأن الدرامية تتضاءل رويداً رويداً كلما تقدّمنا مع حركة القصيدة. ولهذا الاستنتاج وجاهته وله أيضاً قصوره. إن الصراع بين الطوفان والمجتمع ممتد طوال القصيدة، ويبدأ من محورها الأول، وهو صراع بين الطبيعة والبشر كما سنوضح في دراسة المعجم. وفي المحور الثاني يتحوّل الصراع إلى البشرية الخالصة: صراع طبقي واضح، ويبدو المحور الأخير نهاية للصراع وخالياً منه، وإن كنا سنكتشف خطأ ذلك فيما بعد. التوافق بين التدوير العالي والصراع مع الطبيعة والتدوير المنخفض والصراع البشري.. إلخ، يمكن أن يشير إلى شيء هام هو أن الصراع الأول هو الصراع الأساسي بالنسبة للشاعر أكثر من الصراع الثاني (الطبقي). هذه هي وجاهة الاستنتاج. ولكن تبدو حدة الصراع الطبقي (الذي تُحدِّد نتيجته نتيجة الصراع الأول) في القصيدة أوضح وأعلى من الصراع الأول، كما يبدو لنا أن المحور الثالث ليس خالياً هو الآخر من الصراع، كما قد تكشف التحليلات التالية. ومن ثم فإن دلالة التدوير على الدرامية هي دلالة ضعيفة، ويصبح من حقنا أن نعود إلى الفرض الذي انطلقنا منه لنقول إن غلبة الوزن الواحد أساسية وتقضي على تعدد الأوزان الوهمي الذي يسبب التدوير.

هذه إمكانية في التفسير، ولكنها لا تنفي إمكانية أخرى بالغة الأهمية وهي أن تداخل الوزنين عبر التدوير يعبر فحسب عن حركة الصراع الخارجية، بينما يتقلص هذا التداخل في المحور الأخير حيث تخلص القصيدة لصوت الشاعر وحده. بحيث يصبح تداخل الأوزان دالاً على الحركة الداخلية، بينما يعبر وزن المتدارك وحده عن صوت الشاعر، ولكن هذا الوزن، كما سنشير، ليس إيقاعاً واحداً، وإنما يمكن أن يخلق أكثر من إيقاع، وأن التعبير عن الصراع الداخلي يمكن أن

يتّم عبر الوزن الواحد متعدد الإيقاعات .

٢ -١- ٣ تسير القصيدة على وزن المتدارك رغم التدوير، إذن، ووزن المتدارك وزنٌ حديث الاستخدام دون شك، حيث تجاهله الخليل اين احمد، واستدركه عليه الأخفش فيما يقال[١]، مع ذلك فقد ظلّ وزناً مجهولاً ونادراً ما استخدمه الشعراء القدماء، ولم يبرز حقاً كوزن أساسي إلا مع حركة الشعر الحر[٢]. ومع ذلك فمن الطريف أن نقرأ هذا الوصف للمتدارك في كتاب (حديث):

«والخبب بحر دنيء للغاية، وكله جلبة وضجيج...

ولا يخفي أن هذا الوزن رتيب جداً، وقد أهمله الخليل، وأظنه تعمّد ذلك (!) واستدركه عليه سعيد بن مسعدة الأخفش.. ولا يصلح لشيء فيما نرى إلا للحركة الراقصة الجنونية، وقد استفاد منه الصوفية في بعض منظوماتهم التي تنشد لتخلق نوعاً من الهستيريا»[٣].

وليس أدلّ على خطل هذا المنظور الذي يعتبر الوزن شيئاً ثابتاً في دلالته المطلقة على المعاني، ولا يدرك خضوع الوزن لتشكلات مختلفة حسب طبيعة التجربة، من الاستخدامات الحديثة المتعددة والمتنوعة جداً، لهذا الوزن في دلالات متعددة. وكل هذه الاستخدامات ليست مفروضة على الوزن، بل مستفيدة من إمكانياته ومنها على سبيل المثال إمكانيات مجيء تفعليته الأساسية في أشكال متنوعة منها (فعلن وفعلن وفاعلان وفاعلاتن). إذ يمكن تغليب أحدها على

---

(١) المرجع السابق.

(٢) راجع المعركة حول هذا الوزن في مجلة «الآداب» في الخمسينات، وفي كتاب نازك الملائكة: «قضايا الشعر المعاصر». مكتبة النهضة بيروت ط٣ ١٩٦٧.

(٣) راجع عبد الطيب المجذوب: «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها»، دار الفكر بيروت ١٩٧٠. ص٨٠.

الآخر، أو استخدامها جميعاً بنفس النسبة.. إلخ.

وهذا بالضبط ما فعله أمل دنقل في قصيدتنا الراهنة، إذ استخدم الوزن بمختلف إمكانياته وتنويعاته، مع تغليب التفعيلة الأساسية على غيرها.، فقد غلبت التفعلية فاعلن على القصيدة حيث وردت ١٨٣ مرة، ووردت بعض تنويعاتها (حسبت المفهوم العروضي)(مثل فعلن (٧٧ مرة) وفعلن (مرّتان) وفاعلان (١٣ مرة) وفاعلاتن (١٤ مرة). أي أن نسبة (فاعلن) كتفعيلة أساسية إلى بقية التفعيلات هي ١٨٣ : ١٠٦.

وكما قلنا فإن الوزن ليس إلا هيكلاً مجرّداً لا يدلّ بذاته على قيمة محددة إلا في ضوء القصيدة كنظام إشاري شامل، ولا يجوز لنا أن نستنتج منه أية أحكام كما كان بعض القدماء وبعض المحدثين يفعلون. كذلك لا يصح في ظل المنهج الذي نستخدمه هنا أن نعتبر الزحافات والعلل في مواقع معينة عنصر تنويع إيقاعي ذي دلالة، لأن الأحكام الناتجة عن هذه الطريقة ستكون جزئية ولا تراعي النظام العام للقصيدة ككل متكامل. ولذلك فقد لجأنا إلى طريقة حديثة أكثر دقّة وقدرة على تمثيل النص ومنحنياته في الأجزاء المختلفة، وهي التقسيم إلى مقاطع وليس إلى تفعيلات، ثم حساب عدد مرات تكرار كل نوع من أنواع المقاطع، وهي ثلاثة: قصير (ب) وطويل (−) وزائد الطول (⌒) ثم نحسب سرعة كل جزء من أجزاء القصيدة على أساس التالي:

يُعتبر المقطع القصير ضعف الطويل في سرعته، كما يُعتبر المقطع الطويل مساوياً في سرعته لزائد الطول ونصف. فإذا أعطينا القصير رقماً افتراضياً (٦) فإن الطويل ينال رقم (٣) وزائد الطول رقم

(٢). وهكذا يمكننا أن نحسب عدد مرات مجيء كل نوع من هذه المقاطع الثلاثة في كل جزء من القصيدة ونحسب السرعة الافتراضية لكل نوع في كل جزء بضرب عدد المقاطع في رقم سرعته الافتراضي ثم نجمع النتائج ونقسمه على عدد المقاطع في الجزء فتنتج لنا نسبة سرعة افتراضية لكل جزء من القصيدة

مثال: السطر الأول في القصيدة: (جاء طوفان نوح)، يتكّون من المقاطع التالية:

- ب --

أي أنه يتكّون من مقطعين قصيرين وثلاثة طويلة وواحد زائد الطول.

وبضرب عدد كل نوع في رقم سرعته الافتراضي ينتج لدينا:

٢× ٦+ ٣× ٣+ ١× ٢ = ١٢+ ٩+٢= ٢٣

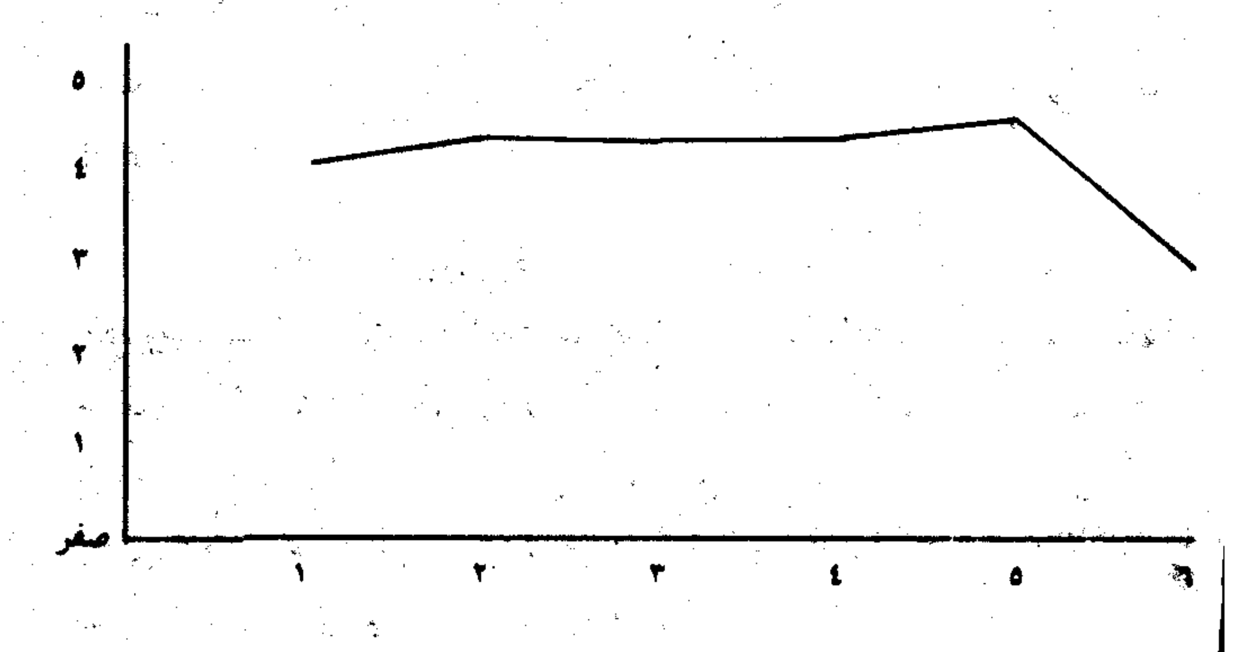
وبعد ذلك نقسم هذا الرقم على عدد كل المقاطع وهو ٦ فينتج لنا: $\frac{٢٣}{٦}$ = ٣,٨٣

وهذه هي نسبة السرعة الافتراضية لهذا السطر الذي يمثل الجزء الأول من القصيدة.

والجدول التالي يوضح هذه النسب لكل أجزاء القصيدة:

الجزء	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة	عدد المقاطع زائدة الطول	الجملة	نسبة السرعة
١	٢	٣	١	٦	٣,٨٣
٢	٦٤	٩٠	١	١٥٥	٤,٢٣
٣	٤٧	٦٢	٢	١١١	٤,٢٥
٤	٤٣	٥٨	٢	١٠٣	٤,٢٣
٥	٥١	٦٥	٢	١١٨	٤,٢٨
٦	٢٤	٣٦	٢	٦٢	٣,٤٨
الجملة	٢٣١	٣١٤	١٠	٥٥٥	٤,٠٥

وللتوضيح البصري نمثّل هذا الجدول بهذا المنحنى البياني:



ومن الرسم البياني يتضح أن سرعة المقاطع (كأحد العناصر المكوّنة للإيقاع) تبدأ قليلة ثم ترتفع في الأجزاء ٢، ٣، ٤، ٥ حيث تصل إلى قمة ارتفاعها في القصيدة ككل، ثم تعود إلى الانخفاض الشديد لأقل مما بدأت به. وهذا يعني أن القصيدة تبدأ بإيقاع بطيء ثم يسرع الإيقاع في وسطها، وخاصة في الجزء الخامس ثم يعود إلى أبطأ نسبة له في نهاية القصيدة، أي في الجزء السادس.

ومن الواضح أن هذا الرسم يتفق مع الخط العام للرسمين السابقين حيث ثمة بداية وذروة ونهاية مقاربة للبداية، ولو أننا حسبنا حركة السرعة على هذا الأساس الثلاثي فستكون سرعة البداية حوالي ٤ والوسط ٤,٢٥ والنهاية ٣,٤٨ مما يعني أن الوسط يمثل ذروة الحركة في القصيدة ويمثل الجزء الخامس ذروتها الأعلى، وفي هذا اتفاق واضح مع المنحني الأول الذي أعطاه المستوى الطباعي (منحنى التهكّم) ومنحنى التدوير. كما يؤكد تميّز الجزء الرابع في محور الوسط كأبطأ أجزائه إيقاعاً لإبرازه كعنصر صراع ولنُطقه ببطء كي يصل معناه، وتميز الجزء الخامس كأعلى ذروة أي أسرع أجزاء القصيدة.

٢ -١- ٤ يبقى في النظام المقطعي عنصر هام لأن له خصوصيته فى الشعر المعاصر بصفة عامة ولدى أمل دنقل بصفة خاصة، وأقصد المقطع زائد الطول. والمقطع زائد الطول بمصطلح القدماء -الذين لم يتحدثوا عن «المقطع»- يعني التقاء ساكنين، وهذا يعني أنه لا يمكن أن يأتي إلا في نهاية الجملة، ولكنه لم يرد إلا نادراً في الشعر القديم. وفي المقابل نجده بكثر مع الشعر المعاصر أو الحرّ: حيث يصبح وسيلة هامة من وسائل ضبط إيقاع النهاية (cadence) التي خلت من الضوابط التقليدية مثل القافية الموحدة والضرب

الموحد[1].. إلخ. وقد تميز أمل دنقل بالذات باستخدام هذا النوع من المقاطع في نهايات كثير من السطور، مع إعطائه تميزاً خاصا ؛ إذ يقرنه في معظم الحالات بأصوات قوية الإسماع (راجع على سبيل المثال مجمل قصائد ديوان «العهد الآتي»). بالإضافة إلى اقترانه دائماً -بطبيعته- بالنَبْر.

لكل هذه الخصائص يُعتبر المقطع (زائد الطول) وسيلة هامة لضبط الإيقاع وعنصراً ممتداً عبر مختلف أنظمة القصيدة ومستويات تحليلها. ووظيفته، بالاضافة إلى ذلك، يمكن أن تتنوع بين إحداث الوقفة

الحادة عند نهاية السطر، و إحداث التوتر التنغيمي كما سنشير عند الحديث عن التنغيم في القصيدة. ونكتفي هنا فحسب برصد مواقع ورود هذا المقطع، ومعرفة الدور الذي يقوم به في إطار النظام المقطعي.

تفتتح القصيدة -بالإضافة إلى العنوان- بسطر ينتهي بمقطع زائد الطول. ثم يأتي هذا المقطع في نهايات السطور: (١٧، ١٨، ٢٤، ٢٥، ٢٩، ٣٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩). ومعنى هذا أنه جاء عشر مرات بالإضافة إلى مرة في العنوان. ولو أننا تأملنا هذه المواقع فسنجد أن معظمها قد جاء إما في مفتتح القصيدة (أو محاورها) أو في ختامها. وهذا هو الحال في السطر الأول مفتتح الجزء الأول والقصيدة ككل. في ١٧ ختام الجزء الثاني، و١٨ افتتاح الجزء الثالث و٢٤ ختامه و٢٥

(١) من المعروف أن العروضيين يصرّون على أن تكون التفعلية الأخيرة في البيت (المسمّاة بالضرب)، وهي موقع القافية، متشابهة في كل أبيات القصيدة. ولذلك قالوا إن العلّة (التي تحدث تغييراً جذرياً في التفعلية) إذا حدثت لزم تكرارها.

مفتتح الجزء الرابع و ٤٧ ختام الخامس و٤٨ افتتاح الجزء السادس.

أما في السطور ٢٩، ٣٦، ٤٩ فقد جاء في وسط الأجزاء، بهدف واضح هو التأكيد على دلالات محدّدة في هذه المواقع في ظلّ سياقها الذي وردت فيه، أي براز المفارقة بين ما يتم التأكيد عليه وما ورد قبله أو بعده.

فالسطر ٢٩ يتم فيه التأكيد على جموح المياه لإبراز حجم المجهود الذي يبذله الشباب في لجم جواد المياه. وفي ٣٦ يأتي المقطع زائد الطول في كلمة (روح) متبوعاً بعلامة تعجّب لإبراز تعجب الشاعر وتهكّمه من هذه الدعوة. وفي ٤٩ يرد المقطع في كلمة الشروح بهدف إبراز الموقف العدائي من الشروح الدينية التي بررت ودعت إلى الفرار ولعنت من صمد، وهو موقف ممتد منذ بداية القصيدة وعلى المستويات المختلفة كما سنحاول أن نوضح.

ومن زاوية أخرى نلاحظ أن المقطع زائد الطول قد توزّع على المحاور الثلاثة على النحو التالي: البداية (٢) بنسبة ١١,٧٪، الوسط (٦) بنسبة ٢٠٫٢٪، النهاية (٢) بنسبة ٣٣,٣٪، مما يؤكد حركة منحنى السرعة السابق بطريقة عكسية. فهنا نجد أن زيادة هذا المقطع المتصاعدة من المحور الأول إلى المحور الأخير إشارة إلى تناقص السرعة في الثاني عن الأول وفي الثالث عنهما معاً. وقد يبدو في هذا تناقض مع حركة منحنى السرعة السابق إذ تبدأ بطيئة ثم تصعد ثم تهبط، غير أن هذا التناقض ليس إلا تناقضاً ظاهرياً، لأن المقاطع زائدة الطول محسوبة في نسبة السرعة السابقة. ومع ذلك فإن وضوح هذا المقطع أمام العين وفي الأذن يعطيه دلالة مميزة عن غيره من المقاطع، وخاصة أنه يرتبط دائماً بصوتي الواو والحاء وتتكرر كبديل للقافية، كما سنوضح فيما بعد.

ومن هنا، فإن توزيع هذا المقطع على النحو السابق لابد أن يكون مؤشراً لشيء ما. ونحن نعتقد أن حركته تشير إلى خيط خفي في القصيدة (رغم بروزه وجهارته) يبطن حركتها الظاهرة. إن المحور الأوسط رغم حركته، فيه بطء يلائم الأسي الخفي الذي ينظر الشاعر من خلاله لحركة المجتمع، فهي حركة منقسمه وغير موحده وغير متكافئة القوى لا مع حركة الطوفان، ولا بين الفريقين المتصارعين ذاتهما، أما المحور الأخير فهو أسيان تماماً رغم انتصار مبدأ الرفض، لأن نتيجته هي موت (القلب)؟ ولذا تلائمه زيادة نسبة المقطع زائد الطول البطيء.

٢ - ٢ النَبْر:

يشيع في نقدنا المعاصر خلط فاضح بين النَبْر (أو النبرة) والتنغيم (أو النغمة). والحقيقة أنهما شيئان مختلفان تماماً. النبر هو ضغط أو شَدَّة تقع على مقطع معيّن من الكلمة نتيجة لخصائص موضوعية في نطق أصوات هذا المقطع بالمقارنة بأصوات المقاطع الأخرى، هذه الخصائص التى يسمّيها الصوتيون بالشدة أو العلو (Intensity)، بينما التنغيم يعتمد على خاصية أخرى هي درجة الصوت (Pitch) الصوت. ولا شك أنهما مرتبطان ولكنهما متميزان بكل تأكيد.

والنبر موجود في كل اللغات. ولكن تختلف لغة عن أخرى في درجة استخدامها له كظاهرة موظفة أم لا. ومن هنا نجد لغات نَبْرية مثل الإنجليزية وغيرها حيث يصبح النبر عنصر تمييز بين المعاني المختلفة للكلمة الواحدة. وهناك لغات أخرى لا يتضح فيها هذا الاستخدام،

ومنها -حتى الآن- اللغة العربية رغم المحاولات الحديثة التي تُبذل لاكتشاف هذا الدور للنبر فيها.

ولقد دارت مناقشات كثيرة في العصر الحديث حول وجود النبر أم عدم وجوده في الشعر العربي. وقد سبق أن عرضنا هذه المناقشات وقدمنا وجهة نظر محددة في هذه المسألة حين قلنا أن: «منطلق البحث ينبغي أن يكون هو الواقع اللغوي للشعر، وأن مواضع النبر في هذا الواقع اللغوي، ينبغي احترامها إلى أقصى حد، دون تعديلها وفقاً لنظام ذهني مسبق. وإذا حدث أن شكلت هذه المواضع نظاماً إيقاعيا، جازَ لنا أن نعتبر للنبر دوراً تأسيسياً في هذا الإيقاع، وإلا، فإن علينا أن نبحث عن عناصر إيقاعية أخرى قد تكون أكثر جذرية في بناء الإيقاع»[١].

وعلى هذا الأساس فقد وضعنا النبر على النص الذي بين أيدينا حسب القواعد التي توصّلنا إليها عبر دراسات الصوتيين وذكرناها في المرجع السابق. وبعد ذلك حاولنا أن نرصد مدى انتظامه كعنصر إيقاعي فكانت النتيجة مؤكدة لنتائج دراسات سابقة أجريناها على شعر بدر شاكر السياب[٢]. حيث تأتي أولاً المقاطع ويليها التنغيم ثم يأتي أخيراً النبر. ولكن هذا لا يعني أنه يفقد الدور تماماً، فهو على درجة من التنظيم -بالمعنى الجدلي- تسمح له أن يقوم بدور بنائي ودلالي في القصيدة.

---

(١) راجع سيد البحراوي: «قضية النبر في الشعر العربي. ملاحظات حول منهج دراستها». في كتاب «دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي» مهدى إلى عبد العزيز الأهواني. مطبوعات القاهرة - القاهرة ١٩٨٥ ص ١٢٦.

(٢) سيد البحراوي: «البنية الإيقاعية في شعر السياب». رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة. كلية الآداب ١٩٨٤.

إن انتظام النبر أو عدم انتظامه مسألة يمكن قياسها بمعرفة النماذج التي يتوزّع عليها هذا النبر. بمعنى أن النبر يقع على مقطع معين من بين مجموعة المقاطع المحيطة به. فإذا تكرر المقطع المنبور بعد عدد ثابت من المقاطع الخالية، حقق انتظاماً، وإلا فإنه غير منتظم. وعلى هذا الأساس فإن قراءة النبر في القصيدة التي بين أيدينا تشير إلى أنه جاء على الأنساق المقطعية التي تساوي التفعيلات العروضية المشار إليها سابقاً في أربع حالات:

الحالة الأولى: ورد فيها النبر على المقطع الأخير، وجاءت ١١٥ مرة.
الحالة الثانية: ورد فيها النبر على المقطع الأول، وجاءت ٧٢ مرة.
الحالة الثالثة: ورد فيها النبر على المقطع الوسيط، وجاءت ١٤مرة.
الحالة الرابعة: خلا فيها النموذج من النبر تماماً، وجاءت ٩ مرات.

وهذا التوزيع يعني أن هناك غلبة لنبر المقطع الأخير من النماذج فقد وردت ١١٥ مرة بينما وردت النماذج الأخرى مجتمعة ٩٥ مرة، بحيث يجوز لنا القول بأن هناك نظاماً نَبْرِيّاً حَكَم القصيدة يتشكل من اتجاهين متناقضين ولكن أحدهما يغلب الآخر ويسيطر على القصيدة، وهو هنا النموذج منبورُ المقطع الأخير.

جدول: النَبْر حسب المحاور

المحور	نسبة نبر الثبات	نسبة نبر الانتهاك
١	١٤٪	١٨,٥٪
٢	١٧٪	١٧,٩٪
٣	١٣٪	٩,٣٪

ونودّ الآن التوقّف عند كل جزء من أجزاء القصيدة لنرى مدى تحقق هذا الانتظام، قوّته أو ضعفه. ذلك أن الانتظام -بالمعنى الجدلي- كما رأينا من قبل، يعني غير ما يعنيه التشتت أو ما يسمى

في الرياضيات الـ entropy= عدم التيقّن (Uncertainity). ويعني

الجزء	عدد النماذج منبورة الآخر	نسبتها	عدد النماذج منبورة الوسط	نسبتها	عدد النماذج منبورة الأول	نسبتها	عدد النماذج خالية النبْر	نسبتها	متوسط نسبة النماذج المتهتكة	النماذج ثنائية النبْر	نسبتها
١	١	٨٪	صفر	صفر	٢	٢,٨٪	صفر	صفر	٠,٩٪	١	٣٣,٢٪
٢	٣٣	٢٨,٧٪	٣	٢١,٤٪	١٤	١٩,٥٪	٦	٦٦,٦٪	٣٦٪	١٤	٢٥٪
٣	١٧	١٤,٨٪	٤	٢٨,٦٪	١٧	٢٣,٦٪	٨	٢٢,٢٪	٢٤,٧٪	٥	١٢,٥٪
٤	٢٥	٢١,٧٪	١	٧,١٪	٨	١١٪	-	صفر	٦٪	٢	٦٪
٥	٢٤	٢١٪	٤	٢٨,٦٪	٢١	٢٩,٢٪	١	١١,١٪	٢٣٪	١٤	٤٦,٧٪
٦	١٥	١٣٪	٢	١٤,٣٪	١٠	١٣,٩٪	صفر	صفر	٩,٣٪	٧	٢٥,٥٪
الجملة	١١٥	١٠٠٪	١٤	١٠٠٪	٧٢	١٠٠٪	٩	١٠٠٪			

جدول نماذج النبْر في القصيدة (حسب الأجزاء)

على المستوى الدلالي نوعاً من انتظام الرؤية وتحدُّدها وعدم هلاميّتها. ويشير جدول نماذج النبر في القصيدة إلى أن نسبة عنصر الثبات في النظام النبري إلى عنصر الانتهاك في الجزء الأول من القصيدة هي ٨,٪ : ٩,٪ أي أنهما متطابقتان تقريباً، ولكن هذه النسبة تتباعد مع الجزء الثاني فهي ٢٨,٧: ٣٦ وفي الثالث ١٤,٨: ٢٤,٧ وفي الرابع ٢١,٧: ٦ حيث تعودان إلى قمة تباعدهما ثم تعودان إلى الاقتراب تدريجياً في الخامس ٢١,٥: ٢٣ وفي السادس ١٣: ٩,٣. أي أن العلاقة الصراعية بين عنصري الثبات والانتهاك في النظام النبري للقصيدة حادّة طوال الوقت، وأن أكثر الأجزاء حدّة هو الجزء الرابع ويليه الثالث ثم الثانى والسادس ثم الخامس، أى أن الحدّة الصراعية زائدة في محور الوسط (أو الصراع) في القصيدة أكثر من غيره.

ومن ناحية أخرى نجد أن علوّ نسبة الانتهاك على نسبة الثبات هي الغالبة على معظم أجزاء القصيدة بحيث تكاد تهدد النظام في وجوده تماماً حيث نجد ذلك واضحاً في الأجزاء ١، ٢، ٣، ٥، لولا حدوث العكس في الجزئين ٤، ٦. وهذا على كل حال يعطي دلالة بالغة الأهمية لهذين الجزئين، الرابع والسادس حيث فيهما الشاعر يحقق نظامه بعد أن سعى طوال الوقت لتحطيم النظام الآخر.. التقليدي على المستويات المختلفة ومنها المستوى الإيديولوجي كما سنوضح في نهاية التحليل.

وفي نفس الوقت فإن دلالة أخرى يمكن أن ينطوي عليها هذا المؤشر هي أن الجزء السادس هو امتداد طبيعي للجزء الرابع، وأن غلبة النظام فيه تمثل نوعاً من الاستسلام للنظام الكوني والانتهاء بالموت كما يبدو في نهاية القصيدة مما يعني توافقاً بين نظام الشاعر والنظام

الكوني (الموت) وهذه دلالة خطيرة تحتاج إلى سند من بقية التحليلات.

وعلى كل حال، إذا عدنا إلى الجدول نفسه ونظرنا إليه من منظور المحاور الثلاثة وليس الأجزاء الستة، لوجدنا أن النسبة في المحور الأول هي ١٤,٦: ١٨,٥ وفي الثاني ١٧: ١٧,٩ وفي الثالث ١٣: ٩,٣، وهذا التوالي يشير إلى غُلبة عناصر الانتهاك على عناصر الثبات في المحورين الأول والثاني، بينما يحدث العكس في المحور الثالث، حيث تغلب عناصر النظام وهذا أمر منطقي ويؤكد الدلالة التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة: تمرّد حاد في البداية والوسط واستسلام في النهاية، مع ازدياد للنظام في المحور الثاني يعكس حدة الصراع في هذا المحور من ناحية، كما يعكس قوة الطبقة المسيطرة حين قررت اتخاذ موقف هو موقف الهروب العنيف الذي أدى -بالطبع- إلى هزيمة الذين صمدوا.. أمام الطوفان، في المحور الثالث من ناحية أخرى.

٢ - ٢ كان همّنا في الفقرة السابقة إثبات مدى الانتظام النَّبْري في القصيدة بحيث يجوز لنا اعتباره عنصراً إيقاعياً فاعلاً أم لا. وقد ثبت لنا ذلك، حيث إن النبر يشكل نظاماً فاعلاً وإن كان مهدداً في صميمه، ولكن حتى تهدُّده هذا كان دالاً في إطار بنية القصيدة ومعناها. وننتقل الآن إلى وظيفة النَّبْر، باعتباره عنصراً مؤثراً في سرعة الإيقاع ودالاً على الانفعال.

لقد رصدنا النماذج السابقة حسب مواقع النبر على المقاطع، ولم نشر إلى أن بعض النماذج تحمل نَبْرين معاً وليس نبراً واحداً.. ومعروف أن النبرين يحملان ثقلاً وقيمة إشارية ضعف النبر الواحد. إن مجمل هذه النماذج ثنائية النبر يصل في القصيدة ككل إلى ٤٣ نموذجاً من

٢١٠ نماذج، أي أن نسبته نحو ٢٠٪ تقريباً وهي نسبة عالية تقلل من خفة النبرة الواحدة المسيطرة على القصيدة. ويصبح هذا النموذج عنصر صراع وثقل في مواجهة عنصر الثبات الأحادي في القصيدة، وإن كانت قوته لا تسمح له بأن يكون عنصراً شديد الوطأة. ومع ذلك فإن حركته في القصيدة يمكن أن تكشف عن أشياء هامة.

كما يوضح الجدول السابق، نلاحظ أن نسب وجود هذا النموذج في الاجزاء هي على التوالي ٢٣,٣٪، ٢٥٪، ١٢,٥٪، ٦٪، ٤٦,٧٪، ٢٥,٥٪، وبحساب المحاور الثلاثة، يوجد النموذج ثنائي النبر في المحور الأول بنسبة ٢٩,٢٪ من جملة النماذج وفي المحور الثاني بنسبة ٢٢٪ وفي المحور الثالث بنسبة ٢٥,٥٪ وهذه النسب تؤكد حركة القصيدة التي سبق رصدها. حيث تبدأ بثقل نبري كثيف ثم يهبط هذا الثقل في الوسط لصالح الخفة النبرية (مع زيادة خفيفة في الجزء الثالث الانفعالي وزيادة كبيرة في الجزء الخامس التهكمي) ثم يعود إلى صعود طفيف في المحور الأخير. إن المحورين الأول والأخير لا يحملان صراعا بل رصداً لما يحدث، ومن الطبيعي أن الشاعر فيهما حزين لما يحدث، وهذا ما يعبّر عنه صعود النبر الثنائي فيهما، بينما يتراجع هذا النبر الكثيف ليسمح للحركة والسرعة بالانطلاق تعبيراً عن الصراع الدائر في المحورالثاني.

وهذه النتيجة يؤيدها أيضاً جدول حساب النبر في القصيدة عامة حيث نرى أن نسبة المقاطع المنبورة في المحور الأول ٤٣,٨٪ وفي الثاني ٣٦٪ (أيضاً مع زيادة في الجزئين الثالث والخامس) ثم عودة إلى نفس النسبة التي كانت للمحور الأول في المحور الثالث ٤٣,٥٪ بطء منفعل ثم سرعة متصارعة ثم بطء منفعل مرة أخرى وأخيرة.

غير أن هذه الكثافة النبرية تشير - بالإضافة إلى الثقل والتقليل

من السرعة وعدم الحركية أو قلّتها -تشير أيضاً إلى وطأة المعاناة وعمق الانفعال. وإذا أضفنا نتيجة المقاطع إلى هذه النتيجة فإن السرعة المقطعية تقلّل من البطء النّبْري في المحور الأول، بينما يتعاضد البطء المقطعي والبطء النبري على المحور الأخير ليشيران إلى بطء شديد الوطأة والانفعال. وهو أمر يحتاج إلى تفسير لا يتوافق مع حركة الصراع الظاهر في القصيدة، لأن هذا المحور الأخير، يعني في إطار هذا الصراع إعلاناً لنتيجته، وكان يفترض فيها أن تكون نتيجة مستبشرة نظراً لانتصار القوى التي ينتمي إليها الشاعر (الشباب/ الشعب). ولكننا نجد أن الإيقاع هنا بطيء ويعكس معاناة. ويمكننا أن نرى هذه المعاناة في ذات النتيجة، حيث إن الانتصار -فيما يبدو- لم يكن انتصاراً حقيقياً، فقد انتهى بموت قلب الشاعر (في أحد الاحتمالات على الأقل). وبالتالي فإن النهاية نهاية صراعية أو تناقضية وليست جامدة، فيها ظاهر وباطن، وتكاد تصل إلى حد المفارقة، كما ستشير التحليلات التالية، وربما تزيد هذه التحليلات هذا الصراع وضوحاً.

جدول النبر في القصيدة

الجزء	جملة عددالمقاطع	المقاطع المنبورة	النسبة	نسبة المحاور
١	٦	٣	٥٠٪	
٢	١٥٥	٥٨	٣٧,٤٪	٤٣,٨٪
٣	١١١	٣٩	٣٥,١٪	
٤	١٠٣	٣٦	٣٥,٤٪	٣٦٪
٥	١١٨	٥٥	٤٦,٦٪	
٦	٦٢	٢٧	٤٣,٥٪	

٢ - ٣ التنغيم:

التنغيم (Intonation) هو محصلة توالي نغمات الأصوات في الجملة، الناتجة عن درجة كل صوت في علاقتة بسياقه الصوتي المكوِّن للجملة. ومن ثم فإن تنغيم آخر الجملة أو الفقرة هو نتاج لتوالي نغمات الأصوات المكوِّنة لهذه الجملة أو الفقرة بطريقة معيَّنة. وعلى سبيل المثال يستطيع المستمع أن يدرك ما سيكون عليه تنغيم نهاية الآية القرآنية منذ تحدد ملامح النغمات الأولى في هذه الآية. ولذلك يستطيع المرء أن يدرك أن القارىء سيختم تلاوته مع بداية جملة الختام، وتلك ظاهرة معروفة ومحسوسة لدى جميع مستمعي القرآن دون أن يدركوا قانونها الذى أشرنا إليه سابقاً.

وأبرز أنماط التنغيم ثلاثة: مستو(→) وهابط(↓) وصاعد(↑) وأشْيَعُها هو التنغيم الهابط الذي تنتهي به الجملة الإثباتية. أما التنغيم المستوي فهو الذي تنتهي به الفقرة التنفّسية كما هو الحال في الجزء الأول من جملة الشرط، وأما التنغيم الصاعد فهو التنغيم الذي تنتهي به الجملة الاستفهامية وخاصة التي تبدأ بـ: هل أو الهمزة[1]. ومن الطبيعي أن هذه الأنماط ليست سوى متوسّطات حسابية لدرجات متعددة منها، فالاستفهام بكيف أو بدون أداة ينتهي بتنغيم صاعد ولكن في درجة أدنى منه في حالتي هل أو الهمزة. ونفس الأمر عند التعجّب. فرغم أن جملة التعجب يمكن أن تكون -في الإطار النحوي- إثباتية إلا أن هبوط التنغيم فيها يتقلص ويقترب من الصعود أو الاستواء حسب الحالة.

---

(١) راجع سعد مصلوح: «دراسة السمع والكلام». مرجع سابق ص ٢٥٨ وما بعدها.

فإذاعدنا إلى القصيدة محلّ الدراسة وجدنا أنها تخلو تماما من أساليب الاستفهام سواء بهل أو الهمزة أو بدونهما. ويتلب عليها الجمل الإثباتية وقليل من الجمل الإنشائية (دعائية أو أمرية) وبعض الجمل الشرطية. وهذا يعني أن الغالب هو نمطا التنغيم الهابط والمستوى. غير أننا نتدارك لنتذكر ما سبق أن رصدناه في دراسة الشكل الطباعي بشأن علامات التعجب التهكّمية والشكّية التي تملأ القصيدة. وهي -كما أسلفنا- تغير نمط التنغيم الذي به الجملة وتميل بها نحو الصعود أو الاستواء. وهو ميل بشى أو يشير إلى دلالة مختلفة عن دلالة الهبوط الإثباتية التقريرية. وهكذا فإن تنغيم التهكّم الأميَل إلى الصعود يُعتبر خاصة لصيقة بعلامات التعجب والأقواس التي لمحنا فيها دلالات عدم الوثوقية أو التشكك أو عدم اليقين. هذا ما يجعلنا نحيل القارىء على نتائج دراسة هذه العلامات دون أن نكررها هنا. وبدلاً من ذلك نتوقف عند بعض الملامح الهامة التي يقوم بها التنغيم في الدلالة وفي بنية القصيدة.

تُفتتح القصيدة بجملة إثباتية (جملة فعلية)، ولكنها لا تنتهي بنقطة النهاية المعتادة وإنما تعقبها علامة تعجب. ومن ثم يتحول التنغيم من هابط إلى صاعد ولو في درجة دنيا، وهذا التحول يفتح للنص آفاقاً مختلفة تماماً تهيئ القارىء لكي يتلّقى تجربة غير مؤكدة، وليست هي التجربة المتضمنّة في الدلالة المباشرة للمفردات أو تركيب الجملة. علامة التعجب بتنغيمها الصاعد توجه القارىء إلى أن هذه الجملة مشكوك فيها. ولكن إلى أي جزء من أجزائها يتوجّه الشك، إلى الفعل أم الفاعل؟ لا يتضح هذا في السطر الأول، ولو اتضح لفقدت القصيدة كثيراً من حيويتها، ولكننا نستطيع أن نوجّه الشك نحو الفاعل مع الجزء الثاني من القصيدة حيث نلاحظ مجيء الغرق (المدينة تغرق)، وليس طوفان نوح، كاصطلاح تاريخي محدد الدلالة.

ومن الطريف جداً ملاحظة أن نفس الجملة قد جاءت بنصها مرتين بعد ذلك في القصيدة في السطرين ١٨، ٢٥، ولكن بدون علامة التعجب أي بتنغيم هابط. ويصبح من حقنا أن نتساءل عن سر هذا المجيء، وتقديري أنه بعد أن حقق الوظيفة التشكيكية في بداية القصيدة ووجه -من خلالها- ذهن القارىء إلى طبيعة الطوفان الذي جاء، لم يعد الشاعر يهتم بالتشكيك، بل أصبحت مهمة تأكيد مجيء الطوفان (بالمعنى الذي يريده الشاعر) ضرورية، بل وملحّة، لكي يوضح موقف الفرقاء منه.

في بقية القصيدة يلعب التنغيم الصاعد عمداً (ولنسمّه كذلك تمييزاً له عن التنغيم الصاعد لطبيعة تركيب الجملة) دوراً تهكّمياً واضحاً كما يبدو في السطور (٦، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٣٦، ٤٠، ٤٢). وتبقى أربع حالات لا ينطبق عليها هذا الدور وهي حالات السطور (١٧، ٤٥، ٤٧، ٥٤). وأما السطر السابع عشر:

- والصبايا يلوّحنَ فوقَ السطوح!

فيبدو فيه التعجب وتنغيمه الصاعد فاقداً للدلالة، اللهم إلاّ تأكيد الشك وعدم الحدوث أو تهكّماً من تلك العادة الشعبية التي تحدث عند وفاة الميت!، وحتى في هذه الحالة، فإنه يصبح تكراراً لا طائل وراءه. وأما السطور ٤٥، ٤٧، ٥٤، فهي تعود إلى وظيفة التشكيك وليس التهكم في أغلب الظن، وإن لم يكن التهكم بعيداً كل البعد عنها، فهو محتمل أيضاً. ومع ذلك فسوف نفترض أنه مجرد شك. وسيصبح في هذه الحالة بالغ الأهمية والدلالة على حركة القصيدة ودلالتها، يؤكد بعض ملامح الأجزاء السابقة من الدراسة وينفي البعض الآخر.

أهمية السطور الثلاثة المشار إليها أنها تحمل (في لفظها

وتركيبها) قيماً إيجابية، كما رأينا من منظور حركة القصيدة من قبل. هذه السطور هي:

٤٥ (يسمّونه الشعب!)

٤٧ ونأبى النزوح!

٥٤ وأحب الوطن!

إن السطرين ٤٥، ٤٧ يردان في نهاية المحور الثاني من القصيدة، وهي النهاية التي تعلن تصميم الشاعر والطليعة على البقاء والدفاع عن أرض الوطن، يلجأون إلى الشعب ويأبون النزوح. فإذا بعلامات التعجب ونغمتها الصاعدة تهدم لنا هذه الدلالة الإيجابية أو- على الأقل- تقلّل منها فنكتشف أن الشعب ورفض النزوح لم يكونا أمرين يقينيين إلى هذه لدرجة. وإذا كان هذان المفهومان هما المؤسسان لختام القصيدة في سطرها الأخير (وأحب الوطن) يصبح هذا الختام أيضاً مشكوكاً فيه، ويصبح من حقنا أن نتساءل عن مدى إيمان الشاعر بهذه المفاهيم والمواقف في العمق (الشعب -رفض النزوح- حب الوطن)!

إن علامات التعجب وتنغيمها هنا تمثّل موقعاً دلالياً هاماً في كشف حركة الصراع في القصيدة، إذ إنها تضيف فهماً لمستوى آخر من الصراع لم يكن واضحاً من قبل. هو صراع داخلي أو أكثر داخلية وخفاء من الصراعات التي سبق رصدها. صراع بين الدلالة المباشرة للكلمات وتنغيمها المفروض عليها من قبَل الشاعر (سبق القول بأن التعجب هنا متعمَّد من قبل الشاعر بحيث يعطى تنغيماً مقصوداً وليس نتاجاً طبيعياً لتركيب الجملة النحوي). هذا الصراع هو صراع بين إيمان الشاعر بهذه (الشعارات) وبين إعلانه لها. وهذه المسألة ستزداد

وضوحاً مع العنصر التنغيمي التالي.

إن الدلالات التي يعطيها التنغيم، كما أشرنا، لا تتم مباشرة وإنما عبر وسيط جمالي هو التوتر أو الصراع الذي تقوم به النغمة إزاء العناصر الصوتية اللغوية الأخرى في النص. يبقى أن تشير هنا إلى نمط آخر من الصراع الذي يقوم به التنغيم مع العناصر الإيقاعية التي يُعتبر التنغيم نفسه جزءاً منها. ويتضح هذا الصراع في الحالات التي يجتمع فيها التضمين مع المقطع زائد الطول. وأبرز هذه الحالات هي حالة المحور الثالث والأخير في القصيدة، حيث نجد أن السطرين ٤٨. ٤٩ ينتهيان بمقطع زائد الطول. ومن ثم منبور كما أشرنا، وفي نفس الوقت يدخل هذان السطران مع السطر الذي يليهما في حالة تضمين. إن التضمين يُحدث تغيراً في تنغيم السطر إذ يرتفع قليلاً عما لو كان السطر مستقلاً بذاته. هنا يصبح السطر في حالة تعلّق حسب مصطلح العروضيين، ويمكننا أن نسمّي تنغيمه تنغيم تعليق مستو.

التنغيم في هذه الحالة ناتج عن التضمين، وبالتالي فهو متضامن معه، يؤكد ضرورة التواصل بين السطور. غير أن المقطع زائد الطول ونبره يرفضان هذه المسألة ويقفان عائقاً إزاءها لأنهما عنصرا تعويق وبطء. ويقع المتلقي إذن في أسر هذا الصراع بين العناصر الإيقاعية. فالتضمين والتنغيم يدعوانه -مع المعنى- لاستكمال القراءة، ويعوقه عن ذلك المقطع زائد الطول والنبر. وهو صراع خفي يحدث توتراً جميلاً لدى المتلقي قد لا يشعر به ولكن نتائجه سارة على كل حال، لأن المتلقي يكسب في النهاية: يستمتع بالتوتر ثم يمتلك المعرفة حين يستكمل القراءة، وخاصة أن المعرفة هنا -في هذا الموقع بالذات من القصيدة- تُعتبر هي المعرفة الأثمن في القصيدة ككل، لأنها توضح

نتيجة الصراع في القصيدة ككل وختام التجربة. ولذلك فليس عبثاً أننا لا نجد هذه الحالة من التوتر في غير هذا الموقع الختامي من القصيدة. وهو توتر يعكس صراعاً دلالياً دون شك أشارت إليه علامات التعجب التهكمية والشكية التي توقفنا عندها: صراع بين الشاعر ونفسه حول الموقف الذي اتخذه، وتساؤل عن جدواه وقد انتهى الأمر بالموت.

٢-٤ الجرس الصوتي:

من الأحكام التي اعتدنا عليها في نقدنا الحديث القول بأن شعر فلان (شوقي مثلاً) ذو إيقاع قوي أو عالٍ أو رنّان أو العكس: هادئ أو ليّن .. إلخ. ومثل هذه الأحكام أحكام انطباعية تقوم في الغالب على ذوق الناقد الخاص إزاء الوزن أو القافية التي يستخدمها الشاعر، كما أنها يمكن أن تقوم على أساس إحساس رهيف بمجمل الأصوات التي يستخدمها الشاعر، دون أن يكون الناقد قادراً على تفسير هذا الإحساس وإدراك أسبابه العلمية، رغم أن بعض أدوات هذه القدرة كانت موجودة منذ بداية الوعي العلمي العربي القديم، أي في علوم اللغة التي تناولت خصائص الأصوات وصفاتها ومخارجها .. إلخ، بقدر كبير من الدقة. وفي تقديري أن السبب في غياب هذه القدرة راجع إلى الطبيعة الانطباعية التي غلبت على حركة النقد الأدبي الحديث في العالم العربي، بالإضافة إلى تأخّر النهضة العلمية في مجال اللغويات إلى وقت قريب، وعدم اهتمام النقد بالاستفادة منها.

على أية حال فنحن نرى أننا نستطيع التخلص الآن من مثل تلك الأحكام غير الدقيقة إذا أدركنا أسبابها العلمية. وتقديرنا أن جذرها يكمن بالفعل في طبيعة الأصوات المستخدَمة في القصيدة، والتي

تكوّن مادة الإيقاع الأساسية، مادام الإيقاع تنظيماً للأصوات كما أشرنا. ولا شك أن العناصر الثلاثة التي درسناها كعناصر إيقاعية هي نابعة من طبيعة الأصوات. ولكننا ما زلنا نشعر أن خصائص مثل الهمس والجهر أو قوة الإسماع وضعفه (Sonority) لم تُتضمَّن بعد في تلك العناصر. كما أننا نرى أن مثل هذه الخصائص الأخيرة تحمل وظيفة مختلفة إلى حدٍّ ما عن وظائف العناصر السابقة لأنها تعتمد على مجمل الإحساس بالصوت بمختلف مكوناته -في سياقه.

إن التركيز في هذه الفقرة قائم على الأصوات نفسها، وليس على عناصرها كما رأينا من قبل. وهذا التركيز قد تّم في الدراسات العربية القديمة والحديثة أيضاً ولكن بمنهج غير علمي، لأنه يقوم على الانتقاء لتبرير الانطباع الفردي. بمعنى أن البلاغي الذي كان يدرس الجناس أو السجع أو الناقد الحديث الذي يدرس التكرار Repetition أو التماثلAlliteration أو التجانسAssonnance ، كان يقف عند بيت أو سطر أو فقرة ويلاحظ فيها غلبة لصوت معيّن فيقيم علاقة بين هذا الصوت والمعنى الذي يحمله الموضع، هي في الغالب علاقة محاكاة أو تصاقب Onomotopie، وفي هذا السبيل فإنه يعطي للصوت خصائص من عنده، وإن اعتمد على خصائصها العلمية، فإنه يعزلها عن سياقها الذي يحدّد قيمها المختلفة، فيُقال إن السين مثلاً توحي بالأسى والحزن وما إلى ذلك كما لو كانت كلمة مثل (السرور) خالية من السين.

وقفنا هنا إذن مع مُجمل أصوات قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» تستهدف -مثل كل الدراسة- إرساء منهج نراه أكثر علمية في التعامل مع هذه الظاهرة- ماهية ووظيفة.

يشير جدول أصوات القصيدة إلى أنها قد استخدمت كل أصوات

اللغة العربية دون استثناء. ولكنها أبرزت بعض هذه الأصوات دون بعضها. ويمكننا ترتيب هذه الأصوات حسب كثرة الورود على النحو التالي:

ل، ن، وا، م، ت، ب، د، ر، س، الهمزة، ح، ف، ق، هـ، ع، ج، ش، ط، ص، ك، ز، ث، ذ، خ، ض، ظ، غ.

ومن هذا الترتيب يمكننا أن نلاحظ غلبة واضحة لمجموعتي الأصوات البارزتين عادة في اللغة العربية وهما أصوات المدّ (أو الحركات أو الصوائت: الألف والواو والياء) ومجموعة أصوات اللين (الميم والنون واللام)، فهذه الأصوات وردت ٤٢٣ مرة من مجمل أصوات القصيدة البالغة ٨٤٣ أي النصف تماماً ومن المعروف أن هذه الأصوات المجهورة سهلة النطق في أعلى درجة من قوة الإسماع بين الأصوات العربية[١]، وهذا ما يفسر بوضوح جهارة الإيقاع في القصيدة ووضوحه، وتلك خاصية واضحة في شعر أمل دنقل بين معاصريه من شعراء الفصحى وهي خاصية تحتاج إلى مناهج عملية تفصيلية للكشف عن جذورها العميقة، والتي تمتد بدءاً من الإحساس بالإيقاع البدائي الذي يميل إلى العنف وعملية الإنشاد، المرتبطة بموقف جماهيري خطابي، بالإضافة إلى طبيعة التجارب الاجتماعية ذات المعجم المشترك مع جمهور المتلقّين بالضرورة. ولكن هذه التفسيرات تظلّ احتمالية على كل حال حتى تستطيع دراسات علم النفس اللغوي وعلم الاجتماعي أن تفسر لنا مثل هذه الظواهر عبر قوانين دقيقة.

وإذا عدنا إلى ترتيب الأصوات مرة أخرى وجدنا أنه يغلب عليها

---

(١) راجع عبد الرحمن أيوب: «أصوات اللغة». مطبعة الكيلاني بالقاهرة. -ط٢ ١٩٦٨ ص١٢٥- ١٣٦. ومحمود السعران: «علم اللغة العام» مطبعة المعارف مصر ١٩٦٢ص١٩٦٣.

الأصوات المجهورة إذ ترد ٦١٠ مرة بنسبة ٧٢,٤٪، بينما ترد الأصوات المهموسة ٢٣٣ مرة بنسبة ٢٧,٢٪. وحسب إبراهيم أنيس فإن نسبة الأصوات المهموسة لا تزيد في الكلام العادي عن ٢٠٪ أو خُمس الأصوات نظراً لأن الأصوات المهموسة مجهدة لعضلات النطق، كما أنها أقلّ إسماعاً من الأصوات المجهورة. بينما في بحث آخر نجد أن هذه النسبة تزيد عن ٣٠٪[1]. وعلى كل حال، فرغم الفارق الشاسع بين النتيجتين الذي نرجو حلاً علمياً قريباً له، فإن استخدام الشاعر للأصوات يكشف عن درجة من التقارب مع تكوين اللغة العادية، وبقاء المسافة بينه وبينها في نفس الوقت، وهذا أمر يمكن أن يفسَّر أيضاً بطبيعة التجربة التي تربط بين العام، والذي تبدأ به القصيدة وتستمر فيه حتى ثلثيها، والخاص الذي يتضح بقوة في ثلثها الأخير.

ولو أننا راجعنا توزيع الأصوات على محاور القصيدة لفاجأتنا نتيجة هامة تؤكد التفسير السابق. فنسبة الأصوات المهموسة تبدأ ضعيفة في المحور الأول ثم تزداد في المحور الثاني وتصل إلى قمّتها في المحور الثالث، فإذا كان الرصد الخارجي المحايد يغلب على المحور الأول، فإن هذا الرصد رغم وجوده في المحور الثاني إلا أنه يأخذ بُعداً ذاتياً وتظهرُ ذات الشاعر مباشرة أو مبطنة للرصد. وفي المحور الثالث يزدادُ هذا الوجود الذاتي ليطغى على المحور تماماً. ومن الواضح أن الذات هنا أسيانة ومتفرّدة عكس ما بدا في بعض أجزاء الدراسة وعكس ما يبدو في ظاهر الاستخدام اللغوي للقصيدة.

---

(١) في دراسة أحدث من دراسة ابراهيم أنيس (الأصوات اللغوية، الصادرة في ١٩٦٩) قام بها علي حلمي موسى بعنوان: «جذور معجم لسان العرب» (الكويت ١٩٧٢) تشير إلى أن الأصوات المهموسة تصل إلى ٣٠,٤٥٪. نقلاً عن محمد مفتاح: «في سيميا، الشعر القديم»، دار الثقافة -الدار البيضا، ١٩٨٢ ص ٣٢.

وهنا يلفتنا وجود بارز للأصوات المهموسة في الجزء الأول من المحور الثاني إذ تصل فيه الأصوات إلى أعلى قمة لها ٣٤,٥٪، وهو أمر يتناقض مع النتيجة السابقة مباشرة حيث يخلو هذا الجزء من الوجود الذاتي المباشر للشاعر. ولكن من يتأمل هذا الجزء، وخاصة الكمّ الوافر من علامات التعجب التهكّمية فيه، يكتشف أن ذات الشاعر كامنة خلف كل جملة وكل فقرة، إنها هناك ترقب من قريب وتتعجب من هذه الحركة. ومن الواضح أن هذا التهكّم ليس شماتة، وإنما هو نوع من الأسى الذي يقيم علاقة ما بين موقف الشاعر -في التحليل الأخير- وموقف هؤلاء «الحكماء» الذي يفرّون نحو السفينة، وهنا نتذكر نتيجة تحليل التنغيم السابقة التي أشارت إلى فقدان الشاعر للقناعة العميقة بحبه وبموقفه وبشعبه ووطنه.. ألا يعني هذا اقتراباً ما.. أو رغبة مكبوتة تحترق في موقف الفارّين. هل نحن هنا إزاء حالة نمطية من مواقف البرجوازية الصغيرة المناورة والتي تلقي بطرف في كل اتجاه؟

ويبقى أخيراً -بشأن التشكيل الصوتي للقصيدة- أن نشير إلى مسألة هامة هي أنه بتحليل لعنوان القصيدة المنشورة نكتشف أنه مفتاح صوتي هام دالّ على كل التشكيل الصوتي للقصيدة، وربما يكون قد اتضح أنه مفتاح دلالي أيضاً للقصيدة. وسنتوقف عند ذلك أيضاً عند تحليل المعجم، ولنرى إلى أي مدى كان ذلك إيجابياً أو سلبياً.

في مخطوطة القصيدة، نجد أن عنوانها هو: «مقابلة خاصة مع ابن نوح عليه السلام». ولكن في القصيدة المنشورة حُذفت «عليه السلام»، مما يدل على أن الشاعر قد اختار الجزء الأول وحذف الآخر، وربما كان لهذا دلالة معنوية سنكتشفها فيما بعد، ولكننا هنا نتوقف

عند الدلالة الصوتية: يتكوَّن العنوان في صيغته المخطوطة من الأصوات التالية:

ل (٣ مرات)، أ (٣)، م (٣)، ع (٢)، ن (٥)، ب (٢)، ت (٢)، ي (١)، هـ (١)، س (٢)، ص (١)، خ (١)، ح (١)، ق (١)، الواو (١). أي أنه قد وردت فيها نصف أصوات العربية وأيضاً نصف أصوات القصيدة.

وبدراسة هذه الأصوات نجد أن حجم الأصوات المهموسة التي وردت فيها أي (عدد الأصوات × عدد مرات مجيئها) يصل إلى ٨ من الجملة وهي ٢٥ أي بنسبة الثلث تقريباً ٣٣,٣٪.

أما صيغة العنوان المطبوعة فإنها تحذف أصوات (عليه السلام)، ومن ثم تتراجع نسبة الأصوات المهموسة إلى خمس مرات من جملة ١٦ صوتاً بنسبة ٣١,٥٪ وهذا التراجع أنسب لوجود الأصوات المهموسة في التشكيل الصوتي للقصيدة ككل (٢٧,٨٪)، كما أنه قريب من نسبة الأصوات في اللغة المعتادة. وهذا يعني أن الشاعر قد اختار ألا يزيد حجم المهموسات عن حجمها في القصيدة من ناحية وفي اللغة العادية من ناحية أخرى، ويعني أيضاً -بالتالي- أنه أراد ألاّ يزيد حجم الإحساس بالأسى أكثر مما هو الحال في القصيدة، وأن يبقيها قريبة من حس المتلقي العادي في تلقيه للغة العادية. فهل لذلك دلالة معنوية أيضاً، هذا ما سنتوقف عنده فيما بعد.

٢- ٥ القافية وإيقاع النهاية:

يحتل إيقاع نهايات السطور أهمية كبيرة في الشعر العربي في أنماطه المختلفة. ذلك أن موقع نهايات السطور يعتبر موقعاً مركزياً

تتجمّع فيه مختلف العناصر الإيقاعية: المقاطع والنبر والتنغيم وجرس الأصوات. فعلى كل حالٍ لابد أن تكون المقاطع موجودة في نهاية السطر، وقد يكون النَبْر موجوداً أو غير موجود. والتنغيم دائماً موجود بصرف النّظر عن كون نهاية السطر أو البيت هي نهاية الجملة النحوية أو في وسطها. أما الجرس الصوتي فهو دائماً موجود ولكن أهميته تتضاءل أو تزداد حسب وجود القافية أو عدم وجودها، فإذا وُجدت القافية التي هي تكرار منتظم لصوت معيّن ونَسَق وزني معيّن في نفس الوقت تزداد أهمية الجرس الصوتي، وإن فُقدت القافية لم تعد للجرس نفس الأهمية. وتتعقّد هذه الأهمية إذا كانت القافية موجودة وغير موجودة أي أنها تقوم على نظام خاص غير مسبق ومعلوم من قبل كما هو الحال في الشعر الحر.

لهذا السبب حظيت القافية بأهمية خاصة في الشعر العربي قديمه وحديثه رغم أن النظرية العروضية والنقدية لم تستطع أن تقدم تحليلاً لهذه الأهمية، ولهذا السبب أيضاً اهتم أمل -رغم أنه يكتب الشعر الحر- بالقافية باستمرار بل إننا نجد له بعض القصائد المقفاة تقليدياً كما هو الحال في قصيدة «رسالة من الشمال» في ديوان «مقتل القمر»، وقريباً منها قصيدة «أوتوجراف» في نفس الديوان.، ومن الواضح أنها من القصائد المبكرة.،

غير أن استخدام الشاعر للقافية، بعد ذلك، لم يعد استسلاماً لها، وإنما أصبح خاضعاً لفلسفة يعبّر عنها بقوله «إنني أعتقد أنه يجب على الشاعر أن يستولي على وجدان قارئه، إن الأذن العربية، لم تتخلّ عن تقاليدها السماعية، والقافية تحقق عنصراً هاماً من عناصر الموسيقى في القصيدة، وأن مهارة الشاعر الحديث لا تكمن في التخلّي عن القافية أو الوسائل الكلاسيكية الأخرى بقدر ما تكمن في

إعادة توظيفها لصالح القصيدة» (حوار مع هاشم شفيق) ولا شك أن هذه الفلسفة تحتاج إلى مناقشة نؤجّلها لمرحلة لاحقة من الدراسة.

فإذا عدنا إلى القصيدة لمعرفة وضع إيقاع النهاية فيها، تذكَّرنا وجوداً معيناً للعناصر الإيقاعية المختلفة التي درسناها من قبل: المقاطع والنبر والتنغيم والجرس الصوتي.

أما المقاطع فقد لاحظنا بشأن وجودها في نهايات السطور ما يلي:

(١) إن بعض السطور انتهت بأنساق مقطعية غير مكتملة بسبب التدوير حيث يكتمل النسق (أو التفعيلة) في السطور التوالي. وفي هذه الحالة يجوز لنا ألاّ نعتبر نهايات هذه السطور نهايات حقيقية لأنها تنداح في السطور التوالي. وقد سبق أن درسنا توزيع هذه النهايات في القصيدة ودلالاتها حينما درسنا التدوير.

(٢) أما السطور التي كانت ذات نهاية مستقلة، أي أنساق مقطعية مكتملة فقد كانت موزعة بين ثلاثة أنماط: نمط يوجد فيه النسق المعتاد (ــب -) وآخر يوجد فيه نسق معتل بعلّة زيادة (- ب --) ونمطٌ ثالث نسقه مختلّ أيضاً (- ب)

ويهمنا في هذه الأنماط النمط الثالث لأنه لا يأتي إلاّ في النهاية، بسبب انتهائه بساكنين كجزء من المقطع زائد الطول النادر المجيء عادة.

يتميّز المقطع زائد الطول أيضاً بكونه منبوراً بالضرورة كما سبق أن أشرنا. وهذا يعطيه أهمية خاصة كما سبق أيضاً أن أشرنا. وقد لاحظنا في القصيدة أيضاً ارتباطه (في المرات التي جاء فيها) بصوتين محدّدين لا يتغيّران هما الواو والحاء. وكل هذه الخصائص

تعطي هذا المقطع أهمية خاصة في القصيدة باعتباره أبرز إيقاع نهاية فيها ويمكن أن يكون بديلاً للقافية التقليدية بإمكانيات مختلفة ووظائف مختلفة.

وبمراجعة القوافي المستخدمة في القصيدة نجدها -كما يوضح جدوال القوافي- سبعاً. ولكن أربع منها صغيرة جداً بحيث تكاد تخرج عن كونها قافية.

القوافي

وح ١، ١٧، ١٨، ٢٤، ٢٥، ٢٩، ٣٦، ٤٨، ٤٩

لو ٤، ١٠

داً ١١، ١٢

ينه ٩، ١٦، ١٩، ٢٦، ٢٨، ٣٥، ٥٠، ٥٣

من ٣١، ٣٤، ٣٨، ٤٠، ٥١، ٥٤

ره ٣٢، ٣٣

ار ٤٣، ٤٦

فكل منها لا يتكرّر سوى مرتين متواليتين في الغالب فيما عدا واحدة فقط. ومثل تلك القوافي الصغيرة تلعب دوراً محدوداً وفي الغالب يقف عند حدود تأكيد الصوت بدلالته الجزئية، أي أنها تلعب دوراً دلالياًمحدوداً ولا تلعب دوراً بنائياً في القصيدة.

فعلى سبيل المثال تأتي قافية (لو) في السطر العاشر لمجرد تأكيد المعنى الوارد في السطر الرابع. وفي السطر ١١، ١٢ التأكيد واضح (رويداً، رويداً) وفي السطرين ٣٢، ٣٣ يؤكد السطر الثاني السطر الأول تأكيداً تفصيريا رغم التناقض الظاهر بين الحجارة والحضارة. وفي السطرين ٤٣، ٤٦ يأتي رفض القرار تأكيدا لتحدّي الدمار.

أما القوافي الثلاثة الأخرى فتلعب دوراً أكثر تعقيداً دلالياً وبنائياً، نظراً لطولها أو كثرة عدد مرات مجيئها من ناحية، وتوزّعها بطريقة غير سميترية بل في مواقع مقصودة (واعية أو غير واعية) من ناحية أخرى. إن مثل هذه القوافي هي إمتداد لخيط نغمي يربط السطور التي ترد فيها نغمياً ودلالياً، ذلك أن القارىء حين يتلقّى الصوت يشعر أنه قد مرّ به من قبل فيعود (واعياً أو بدون وعي مدرك) إلى ذلك الصوت الأول رابطاً الإشارتين معاً في نظام إشاري له دلالة أكبر من دلالة كل إشارة منها على حدة، وهكذا الحال مع تكرار كل صوت متشابه. هذا الأمر يحدث مع تكرار لكل صوت. ولكن إذا حدث وأصبح هذا التكرار متوقّعاً ومحققاً توقعه أي أصبح مألوفاً وآتياً سواء توقعته أو لم تتوقعه، أصبح إشارة فاقدة للدلالة أو فقد إشاريته، لأن المعلومة Information التي يحملها أصبحت معروفة سلفاً، ومن ثم فهو لا يحمل معلومة حسب المعنى العلمي للمعلومة أي الإضافة الجديدة غير المعروفة من قبل. وهذا ما كان يحدث في الشعر التقليدي الذي يلزم فية تكرار القافية في نهاية كل سطر. بينما هنا

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤
وح	ءأ	ير	لو	يد	ين	ات	يه	ينه	لو	دأ	دأ	اء	اث

٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢
وح	ين	من	ره	ره	طن	ينه	وح	زه	شن	ر	حن	نا	نا

مخطط عناقيد القوافي

نسبة التقفية

المحور الأول:

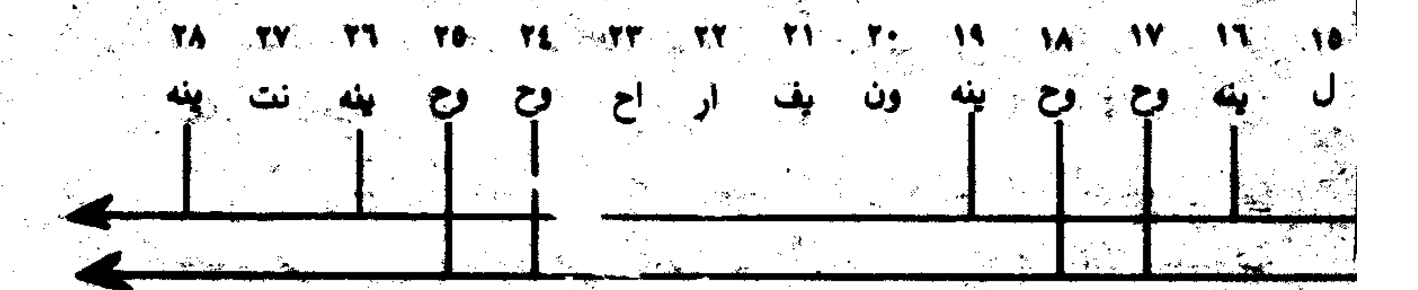
عدد السطور المقفّاة ٨ غير التقفّاة ٩ ٪٤٧

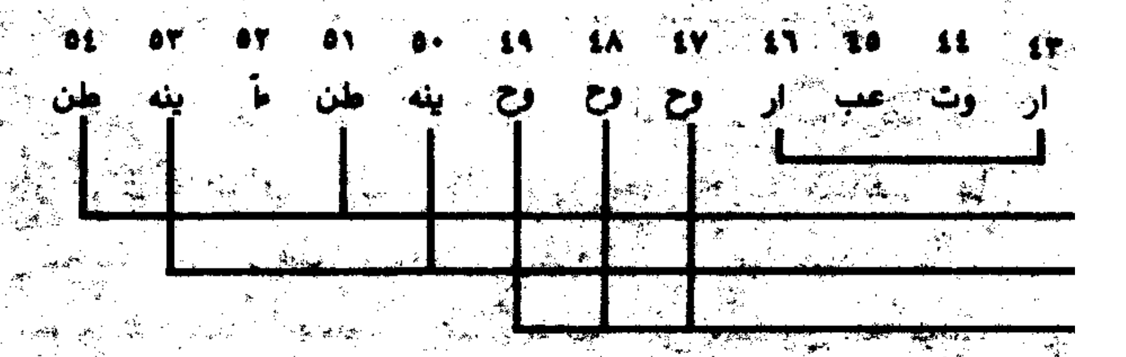
المحور الثاني:

عدد السطور المقفّاة ١٨ غير المقفّاة ١٢ ٪٦٠

المحور الثالث:

عدد السطور المقفّاة ٦ غير المقفّاة ١ ٪٨٥٫٧





ملاحظة:

يمكن للقارئ تصوير هذا المخطط وإعادة لصق جزأيه بشكل مستطيل، فتصير قراءته واضحة.

-في الشعر الحر- يأتي الصوت كإشارة حاملة لمعلومة حقيقية لأنها غير متوقعة - في هذا الموقع ضرورة- وتضيف إلى الإشارات السابقة إشارة، فتحقق نظاماً إشارياً جدلياً وليس أحادياً كما هو في القافية التقليدية. هذا بالإضافة إلى وظيفتها الموسيقية الخالصة، والتي تتحدد في رغبة الشاعر في إغلاق دائرة نغمية وفتحها بعد مجموعة معينة من السطور، لتحقيق النغمة السمعية، ولكن مواقع هذا الإغلاق والفتح تردنا مرة أخرى إلى الوظيفة المعرفية أو الدلالية للقافية.

والقافية في الشعر الحر ليست واحدة وإنما هي مجموعة من العناقيد أو الأنظمة القافوية المتداخلة التي يحقق كل واحد منها ما سبق أن أوضحناه، أما تداخلها وتفاعلها وتقاطعها فيحقق نظاماً إشارياً قافوياً أوسع وأكثر تعقيداً ويقوم بوظيفة بنائية على مستوى القصيدة، وليس فقط نغمية أو دلالية على المستوى المحدود الذي يخص كل قافية على حدة.

فإذا راجعنا القوافي الكبرى الثلاث في القصيدة، لاحظنا أنها جميعاً قواف مقيّدة، وواحدة منها شديدة التقييد بسبب التقاء الساكنين. ولهذا -دون شك- دلالة على طبيعة الإيقاع الحاد والبطيء الذي تعطيه القصيدة في نهايات سطورها والذي يعطي ملمحاً للقصيدة كتجربة مؤسية، وإن قلّل من أساها المواقع التي يرد فيها التدوير والتي تخلو من القافية. وإذا راجعنا الأصوات المكوِّنة لهذه القوافي وجدنا أنها، حسب عدد مرات ورود كل منها: النون ١٤ مرة، الواو ١٠، الحاء ١٠، الياء ٨، الهاء ٨، أي أن ثلاثة منها مجهورة، وهي من أعلى الأصوات تكراراً في القصيدة ككل، وإثنان منها مهموسان أيضاً من أعلى الأصوات المهموسة تكراراً في القصيدة. إن نسبة الأصوات المجهورة الثلاثة هنا هي ٦٥٪ ونسبة الأصوات المهموسة ٣٥٪ وهي نسبة متقاربة مع نسبة كل من المجهورات والمهموسات في القصيدة

كما أشرنا من قبل، مع زيادة في نسبة الأصوات المهموسة هنا عما في القصيدة. ولا شك أن لهذا دلالة واضحة على رغبة خفية أو مقصودة لدى الشاعر في إبراز الهمس في القوافي أكثر من حجمه في القصيدة ككل. وهي رغبة لابد من احترامها والبحث عن دلالتها، وهو أمر ليس صعباً في ضوء ما سبق أن أوضحناه بشأن طبيعة التجربة المؤسية ونهايتها المتشككة المؤلمة (الموت دون التيقن من جدواه). وليس هذا بعيداً عن إعطاء صوت الحاء المهموس الصدارة المطلقة في القافية وفي إيقاع النهاية بل وفي اللازمة الدائمة في القصيدة ومماثلاتها (جاء طوفان نوح).

ولو أننا تابعنا المواقع التي وردت فيها هذه القافية الحائية للاحظنا أنها ترد في نهايات السطور مأساوية الدلالة كما هو واضح في السطور ١، ١٧، ٢٤ (هنا دلالة مأساوية خفية تكشفها علامة التعجب)، ٢٥، ٢٩، ٣٦، ٤٧ (وهنا أيضاً دلالة مأساوية ناتجة عن التشكك في جدوى الفعل الرافض تكشفها علامة التعجب)، ٤٨، ٤٩.

أما القافية الثانية (ينه)فتزاوج بين الدلالات الطيبة المأسوف عليها والدلالات المرفوضة. فمن النوع الأول: أروقة الثكنات الحصينة، شهقة أمّ حزينة، المدينة (مرتان) ومن النوع الثاني: السفينة (ثلاث مرات)، السكينة. وتفعل الأمر نفسه القافية الثالثة النونية: الزمن -الوطن (مرّتان)- الحسن (أو الخشن) -المحن- عطن، مع درجة أعلى من الاستسلام أو درجة أقل من الرفض.

ومن المهم أن نلاحظ هنا أن القافية الأولى (الحائية) تشمل القصيدة كلها، بينما تبدأ القافية الثانية منذ السطر التاسع، وتبدأ منذ السطر الحادي والثلاثين. ولذلك نجد أن درجة تداخل القوافي

وتشابكها تزداد من ٤٧٪ في المحور الأول إلى ٦٠٪ في الثاني إلى ٨٥,٧٪ في المحور الثالث. وهذا التداخل والتشابك، يعني في أحد وجوهه صراع الأصوات بمعنييها اللغوي والنقدي، وصراع الدلالات وعمق المعاناة. وهذا الأمر يكشف لنا جذراً في تجربة القصيدة، لم تكشفه العناصر السابقة . هو تعدُّد مستويات الصراع. فثمة صراع على المستوى الواقعي كشفته عناصر الشكل الطباعي والعناصر الإيقاعية السابقة، صراع أعمق وأكثر خفاء في داخل ذات الشاعر بين الرفض والاستسلام. ويبدو -من هذه الدراسة الأخيرة- أنه الصراع الأكثر عنفاً رغم خفائه، صراع بين الانتماء الفعلي للشعب وللوطن بيقين كامل واتخاذ ما يلزم من الإجراءات لتحقيق هذا الانتماء، ورفض باطن لهذه المسميات وجدواها أو جدوى الصمود. ومن الواضح أن هذا الصراع ينتهي باستسلام الشاعر ومحاولة تقديم حلٍّ وسط يمجد فرديته وموته الجميل على أنقاض الوطن.. بل إن هذا التمجيد ذاته لم يخلُ من تهكّم الشاعر رغم الصورة الجميلة (وردة من عَطَنْ) والتي يُختلف كثيراً في تفسيرها، وهو الأمر الذي سنتوقف عنده في الفصول التالية.

❖

[٣]

التركيب: النحو

لكي تتحقق الفائدة من الكلام، لابد أن ينتظم في جمل. الجملة إذن هي ترتيب لمجموعة من المفردات في بناء معين يعطي معنى مكتملاً يسميه النحويون بالإفادة. والشاعر الذي يعيد تنظيم أمكانيات اللغة محكوم بأبنية تعارفت عليها اللغة -وأهلها- عبر التاريخ، ماضياً وحاضراً. ولكنه في نفس الوقت يملك حق الاختيار من بين هذه الأبنية ما يراه صالحاً وملائماً لتشكيل دلالته الكامنة بداخله، كما أنه يملك -وإن في حدود أضيق- حق التعديل في هذه الأبنية، خالقاً في النهاية نظامه النحوي الخاص الذي يختلف إلى هذه الدرجة أو تلك عن النظام النحوي المعتاد للغة العادية. إن أهمية دراسة الأبنية النحوية في قصيدة الشعر ليست معرفة الموقع الإعرابي لكل مكون من مكونات هذه الأبنية كما كان هم النحويين القدماء، والمحدثين أيضاً، وإنما تكمن هذه الأهمية في اكتشاف ملامح تعامل هذه القصيدة مع أبنية النحو المعتادة في اللغة ودلالة هذه الملامح وأهميتها في بناء القصيدة وتوصيل دلالتها.

لقد قدم البلاغيون عناصر هامة لدراسة التركيبات النحوية البلاغية مثل التقديم والتأخير والحذف والذكر.. الخ، غير أنهم قدموا عنها لمحات جزئية تخص الجملة الواحدة وليس بنية النص كعادة

البلاغيين. ومع أهمية هذه العناصر فإن هناك عناصر أخرى هامة تخص النمط أو الأنماط العامة لاستخدام الأبنية النحوية مثل الإسمية والفعلية والتداخل بين الجمل والتوازي والتكرار. إن شيوع الإسمية أكثر من الفعلية هو أمر هام في الدلالة العامة للقصيدة أو ما أسميناه بمحتوى الشكل، وكذلك شيوع التداخل أو التتابع، أما التوازي وتكرار أنماط بعينها من الجمل في مواقع معينة، فإنه يساهم في تشكيل إيقاع القصيدة. وهذه هي العناصر التي سنتوقف عندها في هذه الفقرة.

٣ - ١: يشير جدول التركيب النحوي للقصيدة إلى أنها تتكوّن من أربعين جملة بالمعنى النحوي، ومن بين هذه الجمل الأربعين إحدى وثلاثين جملة فعلية وتسع جمل إسمية، (وقد أعتبرنا بعض الجمل الإنشائية مثل جملة الدعاء «طوبى لمن طعموا خبزه..» والجملة الشرطية «ابتهجتْ عندما انتشلتْ..» منتمية إلى النمطين: الفعلية والإسمية في حسابنا، ولم نهمل كونها جملاً إنشائية أيضاً) معنى هذه الأرقام أن وجود الجملة الفعلية طاغٍ طغياناً تاماً على القصيدة، وإذا كانت الجملة الفعلية أكثر دلالة على الحركة من الجملة الإسمية، تصبح دلالة ذلك على طبيعة التجربة في القصيدة من حيث حركيتها، كما سبق لعناصر أخرى أن أظهرت، واضحة وهي حركية نابعة من كون القصيدة تعرض علينا حركة المجتمع أو المدينة في مواجهة الطوفان في جزء منها ومن اشتراك ذات الشاعر في هذه الحركة وصراعها الداخلي في جزء آخر.

ويوضح توزيع الجُمل في أجزاء القصيدة إلى أن افتتاحيتها جملة فعلية واحدة تنبىء عن وقوع حدث ماضٍ وبعد ذلك تتوزع الجمل بين إسمية وفعلية في الجزء الثاني. وهي في الغالب تتكوّن على نفس النمط. فالجملة الإسمية تتكوّن من مبتدأ وخبر هو في الغالب جملة

المحور	عدد الجمل الإسمية	نسبتها	عدد الجمل الفعلية	نسبتها	الجملة	عدد الجمل الإنشائية	نسبتها	عدد الجمل المتداخلة	نسبتها إلى الجملة
١	-	-	١	٪١٠٠	١	-	-	-	-
٢	٤	٪٥٧,١	٣	٪٤٢,٩	٧	-	-	-	-
٣	١	٪٢٥	٣	٪٧٥	٤	-	-	٣	٪٧٥
٤	١	٪١١,٢	٨	٪٨٨,٨	٩	٢	٪٢٢,٤	٢	٪٢٢,٤
٥	٣	٪٢١,٤	١١	٪٧٨,٦	١٤	٢	٪١٤,٣	١٤	٪١٠٠
٦	-	-	٥	٪١٠٠	٥	-	-	٣	٪٦٠
الجملة	٩	٪٢٢,٥	٣١	٪٧٧,٥	٤٠	٤	٪١٠	٢٢	٪٥٥

جدول التركيب النحوي في القصيدة

فعلية (لم نحسبها في عدد الجمل على عادة النحويين)، وكأنه لا فارق ضخم بين نمطي الجملة في هذا الجزء، ولا يفترقان إلا في القيمة البلاغية للتقديم أو التأخير فحسب. السطر الثاني يبدأ بالاسم ،إشارة إلى أن كل (المدينة) تغرق مما يؤدي إلى (فرار) العصافير في السطر الثالث. وفي السطر الرابع تعود إلى الجملة الاسمية تأكيداً لكون الماء (الطوفان) هو الذي يعلو على مختلف عناصر الحياة في المدينة.. وهكذا. ويستمر التركيب الجُملي في مختلف أجزاء القصيدة على هذا النحو. وسوف نقوم الآن بمتابعة توزيع الجُمل على محاور البناء في القصيدة.

في المحور الأول (١ - ١٨) ترد الجمل الفعلية بنسبة ٧١,٤٪ وفي المحور الثاني ترد بنسبة ٨٠,٨٪ وفي الثالث ترد بنسب ١٠٠٪، معنى ذلك أن الجملة الفعلية يتصاعد وجودها في محاور القصيدة من البداية إلى الوسط حتى النهاية، مؤكدة أن حركية القصيدة تزداد تدريجياً كاشفة عن حركة الصراع، في وجه من وجوهه، معلنة أن المحور الأخير الذي بدا في التحليلات السابقة محلاً لانتهاء الصراع، هو أيضاً حافل بالصراع، مما يؤكد المعنى الذي سبق أن رصدناه من كون هذا المحور موقعاً للصراع الداخلي في نفس الشاعر، والذي يختفي وراء الصراع الظاهر حول الطوفان.

غير أنه من المهم هنا أن نشير إلى ظاهرة واضحة، هي أنه رغم قلة الجمل الفعلية في المحور الأول والثاني بالنسبة للمحور الثالث، إلا أن كل أفعال المحور الثالث (فيما عدا فعل واحد هو يرقدُ) هي أفعال ماضية، بينما الغلبة واضحة للأفعال المضارعة في المحورين الأول والثاني، مما يزيد من قدر الحركية فيهما، ويقلل من ارتفاع نسبة الجمل الفعلية في الثالث، تأكيداً لانتهاء الصراع الخارجي في المحور

الثاني كما سبق أن أشرنا. كذلك يلفتنا هنا أن درجة التنويع بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية في المحورين الأول والثاني أعلى منها في المحور الثالث. وأعلي نسبة في التنويع هي في المحور الثاني، ولا شك أن التنويع بين أنماط الجمل محكوم بعوامل جزئية مثل الايقاع كما هو الحال مثلاً في المحور الأول.

المدينة تغرق شيئاً.. فشيئاً

تفرُّ العصافير

والماء يعلو.

فالشاعر ينتقل من الإسمية إلى الفعلية ثم يعود إلى الإسمية تبعاً للوزن والايقاع. ولكن المؤكد أن هذا التنويع، بالإضافة إلى دوافعه الجزئية، يُعطي درجة من الحركية والتوتر أعلى من نمط الجمل المتكرر هو ذاته بثبات مطلق كما هو الحال في المحور الأخير. فرغم أن المحتوى متقارب في جملة مثل (العصافير تفرُّ) و (تفرُّ العصافير) إلا أن القيمة البلاغية للتغيير والتنويع تبرز هنا مضيفة إلى المحتوى المحض. تصبح هنا دلالة أوسع من المعنى المباشر أو أكثر من معنى يتراكب في إطار الدلالة الكلية الأخيرة.

كذلك يشير التكوين النحوي في القصيدة إلى ظاهرة أخرى هامة وغير تقليدية هي ظاهرة الجملة الممتدة التي تشمل عدداً من الجمل. وهذه الظاهرة شملت أكثر من نصف جمل القصيدة (٥٥٪) وتوزّعت على المحاور الثلاثة على النحو التالي:

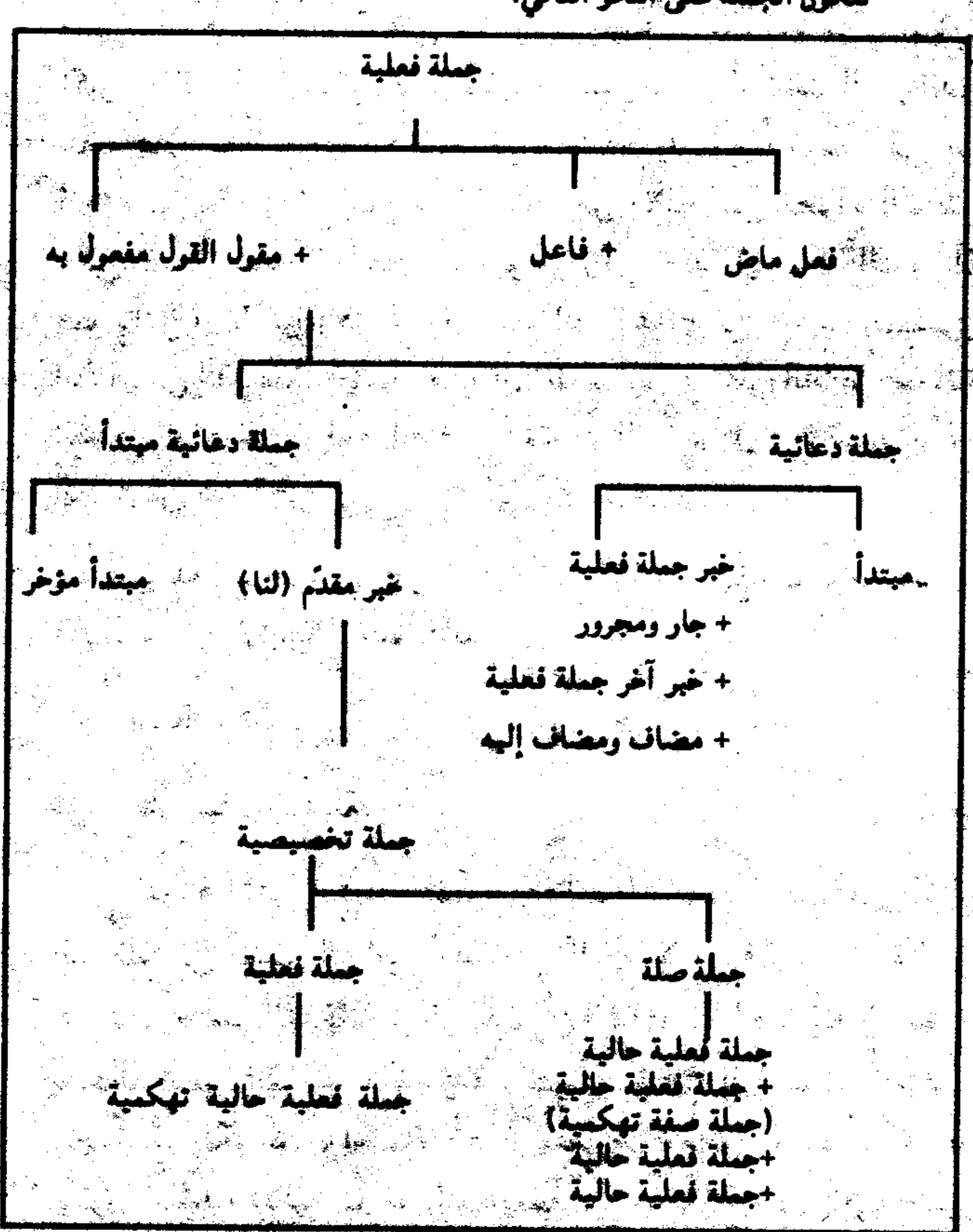
المحور الأول: صفر، المحور الثاني ٦٥,٨٪، وفي المحور الثالث ٦٠٪

وهذا التوزيع يبدو أكثر دلالة من توزيع الجمل الاسمية والفعلية فتداخل الجمل لايدل على الحركية فحسب وإنما يؤدي إلى نوع من التوتر المحسوس الناتج عن صراع التركيبات ومن ثم صراع الدلالات. ومن هنا سوف نجد أن حدّة تداخل الجمل تزداد في محور الوسط، محور الصراع التقليدي الظاهر، بينما تقل في المحور الثالث، محور الصراع الداخلي في ذات الشاعر، كما سبق أن أشرنا، وإن كان هذا المحور لم يخلُ من نسبة عالية من التداخل. بينما سارت الجمل في المحور الأول بتتابع أو في تجاورٍ وتوالٍ دون تداخل، مشيرة إلى سمة الرصد السائدة في المحور.

كذلك تؤكد خصوصية محور الوسط هذا مجموعة الجمل الإنشائية التي وردت فيه ولم ترد لا في المحور الأول ولا الثاني. ولا شك أن الجمل الإنشائية أكثر قدرة على التعبير عن الجدالية والمناقشات الحامية والمعارك الكلامية.. إلخ، بحيث تصلح بالفعل لهذا المحور الذي يحفل بالصراع الطبقي الحاد، بينما كان طبيعياً أن تختفي من الرصد الأول والصراع الداخلي الباطن في الثالث.

ولكي نوضح هذا البعُد نأخذ -نموذجاً- الجملة الممتدة من السطر ٣٧ وحتى السطر ٤٧ والتي تشمل أحد عشر سطراً في مجموعة من الجمل المتداخلة، مثلت خاتمة الصراع الطبقي في القصيدة حيث تعلن التهكّم على الهاربين والتمسّك بموقف الصمود من قبل (شباب المدينة).

تتكّون الجملة على النحو التالي:



من هذه الشجرة نستطيع أن نكتشف حجم التداخل والتشابك بين الجمل، وهو ضخم بحيث إن الشاعر نفسه لم يستطع حفظه تماماً فأغفل أجزاء منه في التسجيل الذي أشرنا إليه. وهو بالطبع دلالة على تداخل المعنى وتشابكه بحيث يجوز لنا وصفه بغابة الدلالات لاشجرتها، ولاشك أن مثل هذا التداخل يرفع درجة التوتر لدى القارئ مشيراً إلى ما يحتويه المعنى من توتر وصراع يضيف كماً من الدلالات أكبر من الجملة البسيطة المعتادة. وقد سبق لنا أن أوضحنا الدور الذي تلعبه علامات التعجب والأقواس في الجمل الواردة بين قوسين في هذا الجزء من القصيدة، وهي هنا لا تخلو من دلالة على الصراع الداخلي -في نفس الشاعر- والذي يبدو بوضوح في جملة (يسمّونه الشعب!) مما يعنى أن الصراع هنا لم يعد فقط الصراع الطبقي - على المستوى الظاهر من القصيدة -وإنما تعداه إلى المستوى الداخلي الخاص بمعاناة الشاعر الداخلية وصراعه الخاص. وهذا هو السر في ارتفاع نسبة تداخل الجمل في هذا الجزء.

وبهذه المناسبة لابد من الانتباه إلى أسلوب بليغ استخدمه الشاعر في السطرين ٢٨، ٢٩ حين قال:

بينما كنت...

كان شباب المدينة،

فهو هنا قد استخدم أسلوب الالتفات، حين التفت من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، وهذه هي المرة الأولى في القصيدة التي يرد فيها ضمير المتكلم، ولكن يبدو أن الشاعر قد أحس أنه قد تسرّع بإدخال ضمير المتكلم في حومة الصراع فالتفت إلى ضمير الغائب، الجماعة. ولكن هناك احتمالاً آخر لا يتعارض مع هذا الاحتمال، هو أن يكون أسلوب الالتفات قد أكّد ونفى في نفس الوقت، نفى ضمير

المتكلم بذاته ولكنه أكد مشاركته مع ضمير الغائب (الشباب). فقد نفى قيام الذات بمفردها بالجهد ضد الطوفان، وأكّد في نفس الوقت مشاركته للجماعة في هذا الجهد.

غير أن الشاعر لا يستمر على هذا النحو من الاندماج مع الجماعة كثيراً، حيث يصطفيه (سيد الفلك) ليخاطبه ناصحاً إيّاه (أو زاجراً إياه) بمغادرة المدينة، وهنا يظهر ضمير المتكلم في (بي، قلتُ) ثم يظهر في المحور الأخير كما سبق أن أشرنا بكثافة أكبر. وكأن ظهور الذات في المحور الأوسط كان مجرد تمهيد (ولكن تمهيد قوي) لسيطرتها في المحور الأخير.

❖

٣ - ٢: يلعب المستوى النحوي دوراً هاماً في تشكيل النظام الإيقاعي للقصيدة، وذلك عبر ثلاثة عناصر:

الأول هو الدور التنغيمي حيث تحدّد أنماط نهايات الجمل أنماط التنغيم في القصيدة.

الثاني هو دور تنغيمي أيضاً ولكنه مرتبط بطبيعة العلاقات بين الجمل. وهنا يأخذ التضمين بالذات دوراً هاماً.

والثالث هو طبيعة أنماط الجمل في تواليها بحيث تشكّل أنواعاً من التناظر أو التوازي يساهم في خلق إيقاع عام ذي سمات خاصة، ويشمل مختلف العناصر الإيقاعية.

ولقد عالجنا العنصر الأول في إطار دراستنا للتنغيم في القصيدة

في فقرة سابقة وأشرنا أيضاً إلى بعض مواقع التضمين، وخاصة في الجزء الأخير، ونتوقف هنا بتركيز أكثر عند طبيعة العلاقات بين الجمل ومن بينها التضمين والتوازي.

إن أبرز علاقة بين الجمل في القصيدة، بالإضافة إلى التداخل، هي علاقة العطف، حيث تربط ثماني عشرة من جمل القصيدة. ومن المهم أن نلاحظ أن أكثر المواقع التي وردت فيها هذه الرابطة هي المحور الأول والجزء الثالث من المحور الثاني، الذي رأينا في الفقرة السابقة زيادة تداخل الجمل فيه إلى أقصى درجة. إن رابطة العطف يُفترض أنها تقوم بين جمل مستقلة ومتميزة عن بعضها البعض، ومن ثم فإنها دلالة -إذا جاءت وحدها- على درجة من الإيقاع البطيء والرصد الهادىء، وهذا ما حدث فعلاً في المحور الأول. أما في الجزء الثالث من محور الوسط، فإن العطف لم يترك وحده بل دخلت معه مجموعة من العناصر أشرنا إلى بعضها من قبل، مثل التداخل، ونشير الآن إلى التضمين.

حين نقرأ القصيدة لا يقابلنا التضمين بمعناه الحقيقي إلا بدءاً من السطر السابع والعشرين. أما قبل ذلك فيمكننا أن نجد نوعاً من التعلّق الضعيف بين السطرين الرابع والخامس. وبين السطور ٩، ١٠، ١١. ومنذ السطر السابع والعشرين نجد التضمين يرد في السطور ٢٧ - ٢٩، ٣٥ -٣٦، ٣٧ - ٤٧، ٤٨ - ٥٠، ٥١. أي أنه يشمل واحداً وعشرين سطراً من القصيدة، ولكنها تتركز جميعاً في المحورين الأوسط والأخير. ترد في محور الوسط ست عشرة مرة وفي الأخير خمس مرات.أي بنسبة ٥٣,٣٪ و٦٢,٥٪ على التوالي. أما في المحور الأول من القصيدة فنسبة التضمين الحقيقي صفر٪.

إن التضمين -بالتأكيد- هو أقوى الروابط بين السطور، وبين الجمل الفرعية في إطار الجملة الواحدة، وبذلك تبدو القصيدة وكأنها

تنمو من التفكك إلى الترابط. وقد يبدو هذا طبيعياً مع نمو الصراع واجتلائه من الصراع الظاهري إلى الصراع النفسي، ومع الانتقال من الصراع الطبيعي إلى الصراع البشري الطبقي إلى الصراع الذاتي (الإنساني العام رغم خصوصيته). وهذا الأمر صحيح رغم ما يبدو من تعارضه مع ما سبق أن رصدناه بشأن المحور الأخير الذي يقلل فيه المقطع زائد الطول المنبور من أهمية التضمين (راجع الفقرة الخاصة بالتنغيم). ولكن الحقيقة أن هذا التعارض ليس صحيحاً، بل إن التوتر الذي يسببه الصراع الإيقاعي والنحوي في هذا المحور يزيد غنى التوتر كما أشرنا ويزداد دلالة على عمق الصراع الداخلي في ظل وحدة المحور بصفة عامة.

ولعل التوازي الذي يرد في أول سطرين من هذا المحور يؤكد هذا الأمر، حيث يأتي السطران مكوناً كل منهما من كان واسمها (واحد) موصوفاً بجملة صلة متساوية الأجزاء ومتشابها -بناء كل جزء منها مع الآخر.

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

وهذا التوازي يزيد هو الآخر حدة الصراع ؛ إذ يضيف إلى العوائق التي تمنع القارىء من مواصلة القراءة (وهي المقطع زائد الطول والنبر) عائقاً آخر يجعله يطيل التأمل في هذا الذي ينتقل ليصبح توازياً دلالياً بين نسيج الجروح ولعنة الشروح، وقد يصل منه القارىء إلى نوع من العلاقة السببية، أو مجرد الترادف.

ومن الواضح أن الشاعر قد استخدم هذا النمط من التوازي لنفس الوظيفة في مواقع متعددة من القصيدة، كما هو الحال في السطرين ٤، ١٠/ ١١، ١٢/ ١٩، ٢٦/ ٣٣، ٣٤/ ٣٧، ٣٨/ ٣٩، ٤٠/

٤٦، ٤٧. هذا بالإضافة إلى الترجيعة الأساسية التي تكررت ثلاث مرات في مفتتح القصيدة وفي مفتتح الجزء الأول والجزء الثاني من المحور الثاني (١، ١٨، ٢٥).

غير أنه المهم أن نلاحظ هنا أن الشاعر لم يلتزم - في كل هذه الحالات بتمام المماثلة أو التوازي بين كل أجزاء السطرين، ففي بعض الحالات غيّر من الترتيب أو غيّر حتى من الكلمات نفسها كما هو الحال في السطرين ١٩، ٢٦:

هاهم «الحكماء» يفرُّون نحو السفينة

هاهم الجبناء يفرُّون نحو السفينة

وهنا يصبح للتوازي أهمية تفوق مجرّد التأكيد، وتصل إلى حدّ الاندماج، والاندماج هنا خطير الدلالة لأنه يدمج الكلمتين المختلفتين تماماً (الحكماء والجبناء) بحيث تصبحان شيئاً واحداً ويتلقّاهما القارىء عبر التماثل أو التوازي بين الجملتين باعتبارهما شيئاً واحداً، وهذا طبعاً أمر ذو دلالة في معنى القصيدة، حيث يتحدد نهائياً موقف الحكّام (الحكماء - الجبناء).

كذلك من المهم أن نلاحظ أن خمساً من المرّات التي ورد فيها التوازي في القصيدة قد وردت في محور الوسط، بينما جاء مرة واحدة في المحور الأول ومرة واحدة في المحور الأخير، وإذا أضفنا إلى ذلك أن اللازمة (أو الترجيعة) قد جاءت مرتين في نفس محور الوسط ومرة واحدة في البداية، أصبح واضحاً أن محور الوسط هو المحور الحافل بالتوازيات الإيقاعية - النحوية، وهي وسيلة تساعد، كما قلنا، في تحقيق التشابك المجازي للدلالات وفي إثارة الجدل الدلالي الملائم تماماً للصراع القائم في هذا المحور.

[٤]

المعجم

لقد سبق القول أن الشاعر لا يخلق اللغة من عدم وإنما هو يختار من الإمكانيات المتاحة في اللغة العادية، ليشكّل منها نظاماً لغوياً قادراً على تشكيل المعنى أو الدلالة التي تحتويها تجربته الفنية. والقول بالاختيار لا ينفي بالطبع دور الشاعر الفعّال والخالق في اللغة، فالشاعر يستطيع أن ينحت بعض الكلمات، مثله مثل العالم الذي يبحث عن صيغة عربية لمصطلح علمي جديد، ولكن هذا على كل حال ليس هو الدور الأهم بالنسبة للشاعر، وإنما الدور الأهم هو ذلك الدور الكامن في قدرته على الاختيار من بين المفردات، فهو -هنا- يقبل بعض المفردات وينحي البعض الآخر باستخدامه لها وإهماله للأخرى، مما يشكّل أو يساهم في تشكيل لغة جديدة لعصره وللعصور التالية.

وعلى أية حال، فإن مسألة الاختيار هذه ليست مطلقة، فإن بعض الدارسين يردّ هذا الاختيار إلى نوع من الإجبار الذي تمارسه التجربة واللغة السائدة والتقاليد الفنية السابقة على الشاعر والظروف الاجتماعية، بحيث يجعلون الشاعر مجرّد وعاء تجمّع فيه كل هذه الإجبارات، وباسمها يمارس فعله وكأنه اختيار وهو في الحقيقة إجبار. وهذا المنحى ينبغي الاحتراز إزاءه، فليس من الصحيح علمياً أن نأخذ

أحد وجهي العلاقة ونرفض الوجه الآخر تماماً، والحلُّ الجدلي الذي يرى أن الحرية هي فهم الضرورة قادر على مساعدتنا هنا إلى أقصى حد. صحيح أن الشاعر يعيش في ظل ظروف اجتماعية وعلاقات لغوية وفنية سائدة تفرض عليه، لكي يتواصل مع جماعته، أن يحترمها جميعاً، ولكن احترامها لا يعني الخضوع النهائي والتام لها، وإلا فقد الشاعر قدرته على الإبداع والتجديد. إن احترام المحيط الذي يعيش فيه الشاعر يعني وعياً كاملاً به، من أجل تفجير طاقاته من الداخل، لتحقيق حريته وخصوصيته الفنية، ويأتي هذا التفجير عبر آلية الاختيار التي أشرنا إليها.

٤ - ١: أشرنا في فقرة سابقة إلى أن عنوان القصيدة المنشور كان أقرب صوتياً لتشكيلها من العنوان المخطوط، وهو لذلك يصلح مفتاحاً صوتياً لها. ونود أن نتوقف هنا عند نفس العنوان كمجموعة من المفردات، لنرى ما إذا كان كذلك أم لا.

يتكون العنوان المخطوط من ثمان وحدات معجمية: خمسة أسماء وضمير وحرفا جرّ. ويلاحظ على هذا التكوين خلوّه التام من الفعل، وإن كانت الكلمة الأولى (مقابلة) قريبة من الفعل لأنها صيغة مشتقة من فعل قابل وهي اسم مرة أو هيئة أو مصدر. كذلك يلاحظ على تكوين العنوان انقسامه إلى ثلاثة أجزاء واضحة. قسم يتكون من اسم + صفة، والثاني يتكون من حرف جر + اسم مركّب. والثالث يتكّون من شبه جملة إسمية في محل صفة للجزء الثاني. وعلى هذا النحو يصبح العنوان طويلاً جداً عما اعتاده أمل دنقل ومعاصروه، ومن سبقوه أيضاً، من عناوين للقصائد، التي هي خاصية حديثة دون شك. وهذا الأمر يمكن اعتباره -بالتأكيد- واحداً من العناصر التي أدّت بالشاعر إلى حذف الجزء الثالث (شبه الجملة: عليه السلام) اختصاراً

للعنوان.

غير أن هذا وحده لا يكفي تفسيراً لذلك، إذْ أن سؤالاً يطرح نفسه، ولماذا اختار هذا الجزء بالذات للحذف. وهنا تكون الإجابة المحتملة لعدم الاحتياج إليه أكثر من غيره من الأجزاء، فهل هذا صحيح؟ يحتاج الأمر إلى تأمّل في عناصر العنوان.

الكلمة الأولى (مقابلة) عملية تدل على هيئة أو مرة أو مصدر كما قلنا: مقابلة من الجذر قابَلَ، ورغم أن الجذر المحدّد هو قَبِلَ بما يعنيه من معنى القبول السلبي من طرف واحد، فإن صيغة فاعل المشتق منها المصدر تفرض المشاركة وتعطي الكلمة أحد معنيين: إما قابل بمعنى التقى مع آخر أو قابل بمعنى واجَهَ، ومن هنا فإن المقابلة كمصطلح بلاغي يمكن أن واجَهَ له أثراً قوياً في هذه القصيدة.

وكما قلت فإن صيغة مقابَلة تدل على عملية فكأنها تعني حدوث المقابلة أو كيفية المقابلة، وهنا تأتي أهمية الكلمة الثانية من العنوان (خاصة) إذ توضح -بما أنها وصفٌ للمقابلة -ميل صيغة الأخيرة لتكون صيغة اسم هيئة وليس اسم مرة، وإن كان هذا أيضاً أمراً محتملاً. ولكن وصف (خاصة) لا تقف أهميته عند هذه الحدود، بل إنه يؤكد زاوية أخرى في الأمر، يمكنها أن تؤكد أحد معنيي المقابلة، إذ تصبح -على الأغلب- تدعيما لمعنى المقابلة بمعنى المواجهة، وليس بمعنى اللقاء، لأنه لو كان اللقاء خاصاً، لما كان ثمة أهمية لأن يكون مسروداً علينا الآن. ومع ذلك فإن هذا المعنى الأخير محتمل أيضاً، إذا أخذنا من معنى (اللقاء) دلالة أخرى نقيض دلالة المواجهة، أي اللقاء بمعنى التوافق والتماثل وهو معنى وارد في المفردة على كل حال.. أما حرف الجر والاسم المركّب فقد اتضح مما سبق ضرورة وجودهما إذ لا يمكن ألا تكتمل صيغة مقابلة خاصة إلا بهذا الحرف والمقابل.

ومن الواضح هنا إذن أن الضرورة حتّمت بقاء هذه الكلمات الخمسة في العنوان، فهي مليئة باحتمالات الدلالات التى سترد في القصيدة، بحيث تصبح مفتاحاً لها أيضاً، ولكنه ليس مفتاحاً سلساً على كلٍ حال، لأن به إمكانيات متعدّدة لا يعرف القارىء بأيها يفتح، وبالتالي يصبح عليه أن يجرب كافة الإمكانيات في معالجة الباب ومعرفة الغرفة المغلقة (النص) حتى يستقر على أي وجه من وجوه المفتاح.

وفي مقابل هذا نجد أن جملة (عليه السلام)، التي هي دعاء لابن نوح، خالية تماماً من خصائص التوتر والتعدّد الدلالي المتوفّرة في العناصر السابقة، فهي (كليشيه) تقليدي يلازم كل اسم من أسماء الأنبياء، ولكن تُثار هنا مشكلة هى أننا هنا لسنا بإزاء اسم لنبيء لسنا بإزاء نوح نفسه ولكننا بإزاء ابنه (ابن عاق). ولم تعتد النصوص الدينية ذكر العبارة عليه السلام (عندما لا تصف النبي نفسه في الغالب) كما أنه من المستحيل أن تصف ابن نوح العاق بهذه الصفة أو الدعاء.

وقد تكون هذه المشكلة هي أحد الدواعي التي أدت بالشاعر إلى حذف الدعاء، حتى لا يثير الحساسية الدينية من البداية أو من العنوان، وحتى لا يحقق المثل السائر (أول القصيدة كفر). ولكن هذا أيضاً أمر غير كافٍ، وخاصة أن الشاعر لا يتورّع عن فعل هذا في صلب القصيدة مرات عدة. وما يحسم هذه المسألة في تقديري هو أن هذا المعنى الأخير، التهكّم على التراث أو مناقضته قد ورد فعلاً في العنوان -على الأقل كاحتمال قوي خلال كلمتي مقابلة وخاصة كما أشرنا من قبل، ومن ثم لم يغد هناك مبرر قوي للإبقاء على هذه الدلالة، خاصة وأنها تطيل العنوان على غير المعتاد.

ويبقى العنوان المنشور أمام المتلقّي مثيراً فيه مجموعة من

التوقعات، أولها أنه سيشهد مقابلة (بأي معنى من المعاني؟) خاصة (يقوم بها الشاعر؟) مع شخصية تراثية معروفة وردت في الكتب المقدسة باعتبارها رمزاً للعقوق والرفض ومواجهة السلطتين الدينية والأبوية، ويدخل المتلقّي إلى القصيدة بالرغبة في الاستمتاع بالقص من ناحية والاكتشاف من ناحية أخرى، فماذا تحقق له القصيدة منهما؟

٤ - ٢: من المشكلات الشبيهة بهذا المشكلة، ما أشرنا إليه عند دراسة الشكل الطباعي بشأن مخالفة المنشور للمخطوط في إيراد كلمة (الحسن) مكان كلمة (الخشن). وذلك في السطر ٣٨ من المخطوط. ونضيف إليها هنا كلمة وردت في السطر الثلاثين من المخطوطة، هي كلمة (الحياة) جاءت في المطبوع (المياه) وهذه الاختلافات مسألة في غاية الأهمية لأن بعضها على الأقل يمكن أن يكون بالغ الدلالة على زاوية فنية أو إيديولوجية معيّنة في بنية القصيدة، ولذا لزم التوقّف عندها.

بالنسبة لكلمة السطر الثلاثين (الحياة)، نجد أن هناك عدداً من المبرّرات التي تتيح لنا اعتبارها هي الأصل وصورتها المطبوعة تحريف. من هذه المبرّرات أن كلمة المياه قد وردت في السطر السابق مباشرة:

يلجمون جواد المياه الجموح

وبالتالي فإن تكرارها يمكن أن يكون عيباً فنياً واضحاً. ومنها أن المعنى الحرفي لنقل المياه رغم احتمال وروده القوي يصعب تحقيقه عملياً إذ يُستبعد أن يفكر شباب المدينة في أن ينقلوا مياه طوفان، إلا إن كانوا متحمسين حماسة ساذجة وعفوية. ورغم استبعاد حدوث الفعل الآخر (نقل الحياة) إلا أنه محتمل على وجه مجازي.

ومع ذلك، فمن الواضح أن هذه المبررات لا تكفي لتأكيد الرأي السابق، لأنه لا خلاف بين النسخ المطبوعة حول هذه الكلمة من ناحية ومن ناحية أخرى فإن شريط التسجيل الذي أتيح لنا الحصول عليه قد وردت فيه الكلمة على أنها (المياه).

ورغم أننا قد سمعنا -في نفس الشريط- كلمة السطر الثامن والثلاثين على أنها (الحسن)، إلا أن مجيء كلمة (الخشن) في المخطوطة وفي إحدى الطبعتين، يجعل التعامل مع هذه الكلمة مختلفاً عن اعتبارها مجرد خطأ نسخي كما حدث مع الكلمة السابقة.

من المؤكد أن كلمة (الحسن) لها مبرر قوي في الوجودهنا، هو مبرر الطباق أو المقابلة مع الكلمة المناظرة لها في الجملة التالية (المحن)، وهو أمر دون شك ينبغي إعتباره نظراً لأن تقنية المقابلة واحدة من أهم التقنيات التي اعتمد عليها الشاعر في مجمل قصائده، ومنها هذه القصيدة كما سيوضح التحليل، ويسند هذا المبرر كون كلمة (الحسن) أخف نُطقاً من كلمة (الخشن)، وأن الجناس فيها (مع المحن) أقوى بسبب اشتراكها معها في أربعة حروف (ا ل ح ن) بدلاً من ثلاثة، وأن حركة الحرف السابق على الروي (الفتحة) (ويسميه العروضيون بالتوجيه) يتفق مع مثيله في (المحن) بينما هو في الخشن كسره..

ومن الواضح أن هذه المبررات جميعاً تدخل في نطاق التقنيات الفنّية صوتيا ودلالياً، ولكن استخدام الكلمة يتضمّن معنى محدداً أيضاً هو الذي تتم على أساسه المقابلة، هذا المعنى هو الحسن أو اليسر بمعنى أدق لكي تقابل المحنة أو العسر، وهذا هو المعنى الشائع في المقابلة والتي يمكننا أن نعتبرها نوعاً من الإشارة التناصيّة مع كثير من الأمثال الشعبية التي تندرج في هذا السياق. كذلك ينطوى

استخدام الكلمة الأخرى (الخشن) على دلالة تتفق في بعض عناصرها مع معنى (الحسن) وتختلف في البعض الآخر.

إن كلمة (الخشن) تفتقد المميزات الصوتية التي كانت (للحسن) ولكنها لا تفقد الميزة الدلالية أي المقابلة إلا على المستوى اللفظي، فهي على المستوى اللفظي لا تقابل (المحن) بل تتفق معها في القسوة والعسر، ولكن لو أننا توقفنا عند هذا المستوى فيمكننا أن نجد أن كلمة (الحسن) هي الأخرى لا تقابل تماماً كلمة (المحن)، فالمقابل الأدق لكلمة (المحَن) هو (النعَم) مثلاً. ومع ذلك فسوف نتجاوز عن هذه المسألة ونقر بأن كلمة الحسن أكثر دلالة على المقابلة اللفظية من كلمة الخشن. غير أن كلمة الخشن تنطوي على المقابلة على نحو أعمق إذا ارتبطت بالسياق، وبالمنظور الذي تقال منه هذه الكلمات، منظور الشاعر (قلتُ، في السطر السابق). هنا سنجد ان المعني التهكمي ينعي على هؤلاء الذين طعموا خير هذا البلد في أزمانه العسيرة، أي حتي في ظل أزمانه العسيرة، ومع ذلك أداروا له الظهر يوم المحن التي تصل إلى حد الطوفان، ولنلاحظ هنا الفارق في القسوة بين كلمة الخشن (الصعب) والمحن (الأزمة المستحكمة) فالزمان الخشن يظل رغم خشونته محتملاً، ويستطيع فية الحكام أن يعيشوا ويستنزفوا الشعب. وربما كانوا هم سبب هذه الخشونة. أما في حالة المحن المستحكمة الطاغية من الخارج والمهددة للكل الحكام والشعب الذي (لم يعد فيه روح)، فإن هؤلاء الحكام يتنكّرون لهذا الشعب ويهربون.

إن معنى كلمة الخشن هنا يحوي إذن مفارقة مع المحن وهي مفارقة أعمق من تلك التي تحققها كلمة الحسن، لأن الطعام في الزمان الحسن أقل هونا منه في الزمان الخشن. ويصبح عمق التقابل أكثر إيغالاً الأن الذين طعموا حتى في الزمان الخشن (وهو أكثر قسوة

وصعوبة من الزمان الحسن بالطبع)، هربوا.. غير أن مثل هذه المقابلة لابد أن تنطلق من منظور شعبي أو تتبنى تماماً مفاهيم الشعب ومعاناته، هذا الشعب الذي لم يذق أبداً طعم الحسن (أو اليسر) وظل في حالة خشونة دائماً. وهنا نرانا محتاجين إلى معرفة كاملة وعميقة برؤية الشاعر وموقفه الطبقي الحقيقي ووعيه (الثوري؟) ليس فقط في هذه القصيدة وإنما في شعره وحياته بصفة عامة.

وإذا كان الشاعر قد استخدم كلتا المفردتين في مناسبات مختلفة كما حدث مع نصوص أخرى، فإنه يحق لنا القول بأن الشاعر تردّد بين الدلالتين والموقفين، الفني والطبقي، ولكن هذا الحق يُنفى أو يتأكّد مع استكمال التحليل.

فإذا عدنا إلى جزء القصيدة الذي أتيح لنا الحصول عليه مسجّلاً، وجدنا أن الشاعر قد غير -كما أشرنا- عدداً من السطور حيث حذف ستة أسطر (٤٢ - ٤٧) ووضع مكانها سطرين وغيّر في السطر السابق (٤١)، كذلك غيّر كلمة وردة وأحلّ محلها زهرة.

ويمكننا أن نلاحظ في هذا التغيير فكاكاً من الإحكام الواضح في النص المخطوط، كما نلاحظ تخلّصاً من الطابع الأسطوري التهكمي المحمل في عبارات (وقد طمسَ الله أسماءنا) و «نأوي إلى جبل لا يموت (يسمونه الشعب)». وفي مقابل ذلك في النص المسجّل نجد ميلاً واضحاً إلى الدلالة المباشرة على المواجهة. من المنطقي أن ورود صورة جياد المياه -وسلطانها الجموح يعني إلغاءها من الجزء الذي لم يصلنا مسجّلاً من النص، حيث يُستبعد أن يكون الشاعر قد وقع في مثل هذا التكرار المفضوح.

يبقى بعد ذلك كلمة زهرة التي جاءت بدلاً من وردة. والحقيقة أن هذا الاختيار دالّ على الفارق بين أمل دنقل سنة ٧٦ وأمل دنقل سنة

١٩٨٢، رغم جزئيته. يبدو لي أن كلمة وردة أقوى حيث تشير إلى معان أكثر قوة من كلمة زهرة التي تشير إلى الرقة والنعومة والضعف، بينما تعطي كلمة وردة انطباعاً بالتماسك والصلابة.

إن الوردة أخص من الزهرة، فالزهرة هي نوار كل نبات، أما الوردة فهي التي تُشم وتعطي رائحة عطرة مما يجعلها أكثر مناسبة للمفارقة من وردة (عطرة) من عطن «كما سنوضح فيما بعد».

وإذا تذكّرنا أن الزهرة قد شاعت في معجم أمل في مرحلته الأخيرة فقد يكون لها دلالة أوسع من مجرد استخدامها هنا، دلالة على تغيّر ما في قدرة الشاعر أو رؤيته، وقد تفسر على أنها مجرد نسيان.

٤ - ٣: يوضح جدول توزيع المفردات المعجمية أن القصيدة تتكون من ٢٤١ وحدة معجمية تحتل فيها الأسماء النسبة الأكبر: ١٥٦ اسماً، والافعال ٤٨ فعلاً، والحروف ٣٩ حرفاً. ومن الواضح هنا غلبة الأسماء على الأفعال، وهذا أمر طبيعي في اللغة بصفة عامة كما نلاحظ في حياتنا العادية. فنسبة الأفعال إلى جملة الأسماء والأفعال هي ٢٣,٥٪ غير أن اللافت للنظر أن هذه النسبة تزداد كثيراً إذا أضفنا إليها نسبة المشتقات من الأسماء، إذ تصل إلى ٦٢,٦٪ إن المشتقات أسماء دون شك، باعتبار أنها تشير إلى مسمّى ولكن هذا المسمّى الذي يشتق اسمه من الفعل (الجذر الصرفي) يختلف عن ذاك المسمّى الذي يأتي اسمه جامداً. إن المشتقات تحمل درجة من التحول والحركية الناتجة عن كونها تدل إما على عملية (وليس صفة جامدة دائمة ثابتة) أو على ذات بالإضافة إلى الصفة. حين نقول (طوفان) مثلاً لا يمكننا أن نتجاهل كون المفردة تدل على عملية جذرها هو الطوف (طاف). الدلالة هنا مختلفة بالتاكيد عن دلالة نوح التي تشير

إلى اسم جامد لاصق بصاحبه لا حركة فيه. كذلك حين نقول (قائم) لا يمكننا أن نتجاهل عنصر الذات (الفاعل) الموجود في الصيغة بالإضافة إلى عملية القيام نفسها. هذا بالطبع مع إهمال التطور الدلالي للكلمات مؤقتاً.

إذا كان الفعل هو ما دلَّ على حركة في الزمن تقوم بها ذات، فإن المشتقات منها ما يحتوي على العناصر الثلاثة مثل أسماء الفاعلين والمفعولين وصيغ المبالغة. ففيها حركة وزمن (وإن كان دائماً الحاضر أو المضارع) وفاعل (ولذلك فليس من المصادفة أن يجيز النحويون العرب إمكانية قيام اسم الفاعل مثلاً بعمل الفعل، وكذلك الأمر في المصدر). ومن المشتقات ما يحتوي على عنصرين فقط من العناصر الثلاثة، الحركة والزمن، مع خلوه من الفاعل أو الذات مثل المصادر المختلفة واسما الهيئة والمرة.. إلخ.

قصدنا من هذا أن نوضح أن الفعل (وتُلحق به المشتقات) يحتوي عناصر الحركة والذات والزمن مما يميِّزه عن الاسم الجامد الذي لا يحوي سوى الوصف الكامن اللصيق بالمسمّى ذاته ويخلو من الحركة أو الزمن، وتلك خصائص تعطي للفعل (وللمشتقات من الأسماء) وظائف مختلفة عن وظائف الأسماء الجوامد. فبينما تدل الجوامد على الثبات، تشير الأفعال والمشتقات إلى الحركة والتحولّ.

غير أنه، كما وضحنا في المشتقات، حيث تتدرج أنواعها في قدرتها على القيام بهذه الوظيفة، فكذلك الأمر في الأفعال، حيث لا يمكن المساواة بين الفعل الماضي والفعل المضارع وفعل الأمر. فالزمن هنا يلعب دوراً هاماً، لا في تحديد زمن وقوع الفعل فحسب، وإنما أيضاً في مدى الحركة والحيوية التي يعطيها للقارئ. فالفعل الماضي يشير إلى حدث تم وانتهى. أما الفعل المضارع فيدل على حدوث

الحدث في الزمن الحاضر أو المستقبل (وإن كان يدل على الماضي أحياناً)، أي أنه يعطيه حياً يتشكّل أمام القارئ، مما يجعل حجم مشاركة المتلقّي فيه وتفاعله معه أكبر مما في الماضي، ويزداد هذا الأمر مع فعل الأمر حيث يتميزّ بوجود أربعة عناصر لا ثلاثة: الزمن الحاضر والحركة وفاعلين بدلاً من واحد ؛ إذ يضيف فعل الأمر إلى المتلقّي ضميراً آخر (هو المفعول به، المأمور)، وهذه المكوّنات المختلفة تعطي لهذا الفعل أهمية أكبر، وإن كانت لا تعني بالضرورة تميّزاً فنّياً في القصيدة لكون هذا الفعل ارتبط بالأساليب الإنشائية التي تثير المتلقّي وتنبّهه، ولكنها ترتبط بموقف الخطاب والمشافهة أساساً.، بينما الشعر -في عصرنا الحديث- يتخلّص رويداً رويداً من هذا الموقف.

نستطيع بناء على ما سبق أن نقدر أن قلة نسبة الأفعال في القصيدة يشير إلى طبيعة التجربة، فنحن لسنا بإزاء حدث واقعي يُوصَف وقوعه في المقام الأول، وهذا الأمر يمكن أن يلتقي مع أحد احتمالات دلالة كلمة مقابلة، أقصد معنى المواجهة أو العكس: الالتقاء لا بالمعنى المادي وإنما بمعنى الاتفاق والتماثل. فنحن لسنا إزاء رصد وصفي لهذا اللقاء يعبَّر عنه بأفعال وحركات، ولكننا بإزاء تجربة نفسية تحتمل المعنيين رغم تناقضهما، ولكنهما يتفقان في كونهما حالة نفسية داخلية لا تجربة خارجية ملموسة. قد تعطينا القصيدة معنى أن الشاعر يلتقي مع ابن نوح أو يعارضه ويواجهه، ولكن في الموقف النفسي (الرؤية) وليس في الفعل الواقعي المتجسّد في أفعال وحركات. وهنا نجد أن المشتقات تساعد كثيراً في تأكيد هذا التفسير، فهي لا تدل على الحركة بذاتها، وإنما تدل على التفاعل المحيط بالحركة، وبعضها يدل على الذوات القائمة بالحركة، وهي بالإضافة إلى ذلك تنتهي دائماً إلى الزمن الحاضر، مما يشير إلى وقوع

المعاناة الداخلية أو النفسية أكثر من وقوع الحركات والأفعال الخارجية.

بهذا المعنى فإن القصيدة -كإطار عام للتجربة- مليئة بالحركة والحيوية رغم قلة الأفعال فيها، ويقوم بهذا الدور المشتقات التي تتضافر مع الأفعال فتعطي نسبة غالبة على الجوامد. ولكن هذا الأمر يحتاج إلى متابعة هذه الحركة في القصيدة من الداخل، وليس فقط كإطار عام أو هيكل موحد.

٤ - ٤: تبدأ القصيدة في سطرها (جزئها) الأول بجملة فعلية فعلها ماض، وفيها اسمان أحدهما جامد والآخر مشتق. والجملة بتكوينها هذا وإشارتها التناصية إلى طوفان نوح توهم بكون هذا الحدث قد حدث في الزمن الغابر، زمن نوح لكن غلبة الحركية الناتجة عن وجود الفعل والمشتق (الحاضر الزمن) تحمينا قليلاً من هذا الوهم، بالإضافة طبعاً إلى ما تركه فينا العنوان من توقّع بأن ثمه مقابلة خاصة مع ابن نوح وليس مع نوح، وليس رصداً للحادثة التاريخية، وما تتركه علامة التعجب التي تقوم بوظيفة التشكيك كما أشرنا.

وسرعان ما ينقشع هذا الوهم أكثر فأكثر مع الجزء الثاني من القصيدة الذي يخلو تماماً من الفعل الماضي بينما ترد فيه سبعة أفعال مضارعة. ورغم أن مجيء هذه الأفعال لا يتناقض مع الماضي ولا ينفي كونها قد وقعت في الماضي، إلا أنه لا يخلو أيضاً من دلالة على خصوصيتها، وخاصة أن طبيعة الأسماء الواردة في هذا المحور (وهي ترد بنسبة غالبة على الأفعال والمشتقات معاً) يغلب عليها الجمود من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى (راجع: مبنى البريد -البنوك- أجدادنا الخالدين- مستشفيات الولادة- لعبة طفل) وإن لم تنتف منها

الأسماء التي تصلح لكل الأزمنة (درجات البيوت -الحوانيت- المعابد- أجولة القمح- بوابة القمح- بوابة السجن- دار الولاية- أروقة الثكنات الحصينة- العصافير- الأوز- الأثاث- شهقة أم حزينة- الصبايا- السطوح).

غير أن هذه الأسماء الصالحة لكل الأزمنة تنتفي دلالتها الابدية إذا لاحظنا صيغة (أجدادنا الخالدين) الواردة بين قوسين، فهي تحدد اللحظة الزمنية التي ينطلق منها هذا الجزء من النص، لحظة الزمن الحاضر الذي يتذكّر ماضيه (وإن بدرجة من التهكّم على الصيغة التي كانت شائعة وقت كتابه القصيدة «حضارة السبعة آلاف سنة») كما أنه يخشى على المستقبل حين يرى الماء يعلو على مستشفيات الولادة أيضاً وتطفو لعبة الطفل.

هنا نجد أنفسنا قد اندمجنا في الواقع المعاصر تماماً، وأخذنا في متابعة حركة الطوفان في إغراقه للأشياء المادية المكوِّنة لحضارتنا بصفة عامة ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ولذلك فمن الطبيعي أنه، رغم ما يوهم به النص من حركية، أن تتقلص دلالة الحركة في التكوين المعجمي للقصيدة، إذ ترد الأفعال بنسبة ١٧,٩٪ والمشتقات بنسبة ١٨,٧٪ بينما ترد الأسماء الجامدة بنسبة ٦٣,٤٪ أي أن لها الغلبة الواضحة، وهذه النسب تكشف أن الحركية الهامة في القصيدة ليست تلك السطحية أو التي تبدو على السطح، وإنما الحركية الحقيقية هي تلك النابعة من ذات الشاعر ورؤيته هو لما يراه حركة أو يراه موتاً وثباتاً، ورغم ما قد يبدو عليه من حركية ظاهرة. وهنا تأكيد لطبيعة التجربة العميقة في القصيدة. تجربة نفسية وليست تجربة واقعية.

تجربة استعارية وليست كنائية كما قد يزعم البعض[١] .

غير أننا ينبغي ألا نفصل فصلاً مطلقاً بين التجربة الخارجية والتجربة النفسية في القصيدة، ذلك أن الثانية مبنية على الأولى بدرجة كبيرة كما سنرى حين انتهاء هذا التحليل. ولذلك فإن بعض أجزاء القصيدة التي تركز على الرصد الخارجي يمكن أن تحفل بدرجة عالية من الحركية. بمقارنة الجزئين الثاني والثالث، نجد في كل منهما حركية ولكن حركية الأولى جامدة لأن مصدرها الطوفان، وهو مرفوض من الشاعر، وحركته فيها نوع من الموت والسكون فى النهاية، أما الجزء الثالث ففيه حركية عالية لا تنبع من الأفعال (فنسبتها أقل نسبة في القصيدة) وإنما من المشتقات الدالة على الحركة والذات (أسماء الفاعلين بكثرة مثلاً)، ومن ثم فإن الحركية هنا بشرية وفعالة وسوف تكون مؤثرة على موقف الشاعر النفسي، وقد تكون كاشفة عن رؤيته أيضاً. في هذا الجزء الثالث إذن حركية خارجية مرتبطة بحركية وتفاعل نفسي داخل الشاعر. فرغم التهكم البادي في أكثر من موقع في هذا الجزء إلا أنه تهكم نابع من الأسى والحزن على هذا الفرار الذي تقوم به الطبقة الحاكمة بعناصرها المختلفة الأساسية والمزيفة (التي تستحق التهكم) لأنها طفيلية.

---

(١) في مقدمة العدد الخاص من مجلة «الكرمل» عن الأدب المصري التي كتبها ادوار الخراط (عدد ١٤/ ١٩٨٤) ينفي أمل دنقل من جنة «الحساسية الجديدة؟»، التي يجعلها صبري حافظ -فيما بعد- رفضاً للكناية ومرادفاً للاستعارة. راجع دراسته: «جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي» بمجلة «فصول» العدد ٤ سبتمبر ١٩٨٦.

- وعن الأصول الغربية للتفرقة بين الاستعارة والكناية كأساس لتصنيف المدارس والأنواع الأدبية دراسة لودج: «لغة الرواية الحديثة» بمجلة «الكرمل» العدد ٣٢ سنة ١٩٨٧.

- Jonathan Culler: The Pursuit, of sings. Routledge & Kegan Paul, ltd., .London 1983, P. 188

في الجزء الرابع من القصيدة تقلّ نسبة الأفعال والمشتقات عما كانت عليه في الجزء السابق، إذ تصل إلى ٥٨٪، ولكن لابد أن نلاحظ هنا أن مصدر الحركية هنا هو زيادة الأفعال التي تصل إلى أعلى معدّل لها في القصيدة ككل (٣٥,٧٪) بينما نسبة المشتقات في معدل من أقل المعدلات في القصيدة. وفي نفس الوقت نلاحظ أن الأفعال الغالبة هي الأفعال المضارعة، مما يشير إلى طبيعة الحركية. أفعال حسية خارجية في الزمن الحاضر، بالإضافة إلى صيغ التمني(علّ) التي تتكرّر مرتين. وفي نفس الوقت نلاحظ ظهور ضمير المتكلم لأول مرة في القصيدة مقترنا بالناسخ (كان)، صحيح أنه يحدث التفات سريع عن هذا الضمير إلى ضمير الجماعة (شباب المدينة)، ولكنه ورد على كل حال مشيراً إلى بداية تدخّل ذات الشاعر في الصراع.. وكأنه تدرّج من الطبيعي إلى البشري ثم إلى الذاتي أو الخاص الذي سيؤجل قليلاً إلى الجزء الأخير من القصيدة. ومجيئه هنا ليس إلا إعلاناً عن اشتراكه في الصراع، واعتباره جزءاً منه وليس منفصلاً عنه.

كل هذه العناصر تشير إلى أن الحركية هنا، وإن كانت أقل من الجزء السابق، حقيقية وعميقة. ونفس هذا الأمر يمكن أن تجده أيضاً في الجزء الخامس من القصيدة حيث نجد نفس نسبة الحركية أو قريباً منها (٥٦٪) معتمدة على نفس العناصر السابقة، وإن كان حجم المساهمة الذاتية هنا أقل وضوحاً مما سبق، مما يبرر نقص نسبة الحركية عما قبلها. وأخيراً يأتي الجزء الأخير من القصيدة لنلاحظ فيه ارتفاع نسبة الحركية إلى ٧٤,٦٪- وهي حركية تعتمد على المشتقات أكثر من اعتمادها على الأفعال، فحتى نسبة الأفعال الضئيلة الواردة هنا معظمها من الأفعال الماضية وليس فيها إلا فعل مضارع واحد هو (يرقد). ومن الواضح أن هذا الجزء الأخير هو الحامل

الأساسي للبُعد الذاتي في القصيدة كلها وتتمثل هذه الذاتية في ضميرين ظاهرين (ياء المضاف في قلبي) وثلاثة ضمائر مستترة بعد (يرقد -قال- أحب). وهذا ما يفسر هذه الحركية كما سبق أن أشرنا من قبل.

بعد هذا الاستعراض لأجزاء القصيدة نستطيع أن نعود إلى بنيتها الثلاثية المحاور: البداية -الوسط- النهاية، لنلاحظ أن:

- نسبة الأفعال فيها هي على التوالي ٢٥٫٦٪ ٢٥٪، ١٩٫٤٪.

- ونسبة المشتقات فيها هي على التوالي ٣٤٫٣٪، ٣٧٫٥٪، ٥٥٫٢٪.

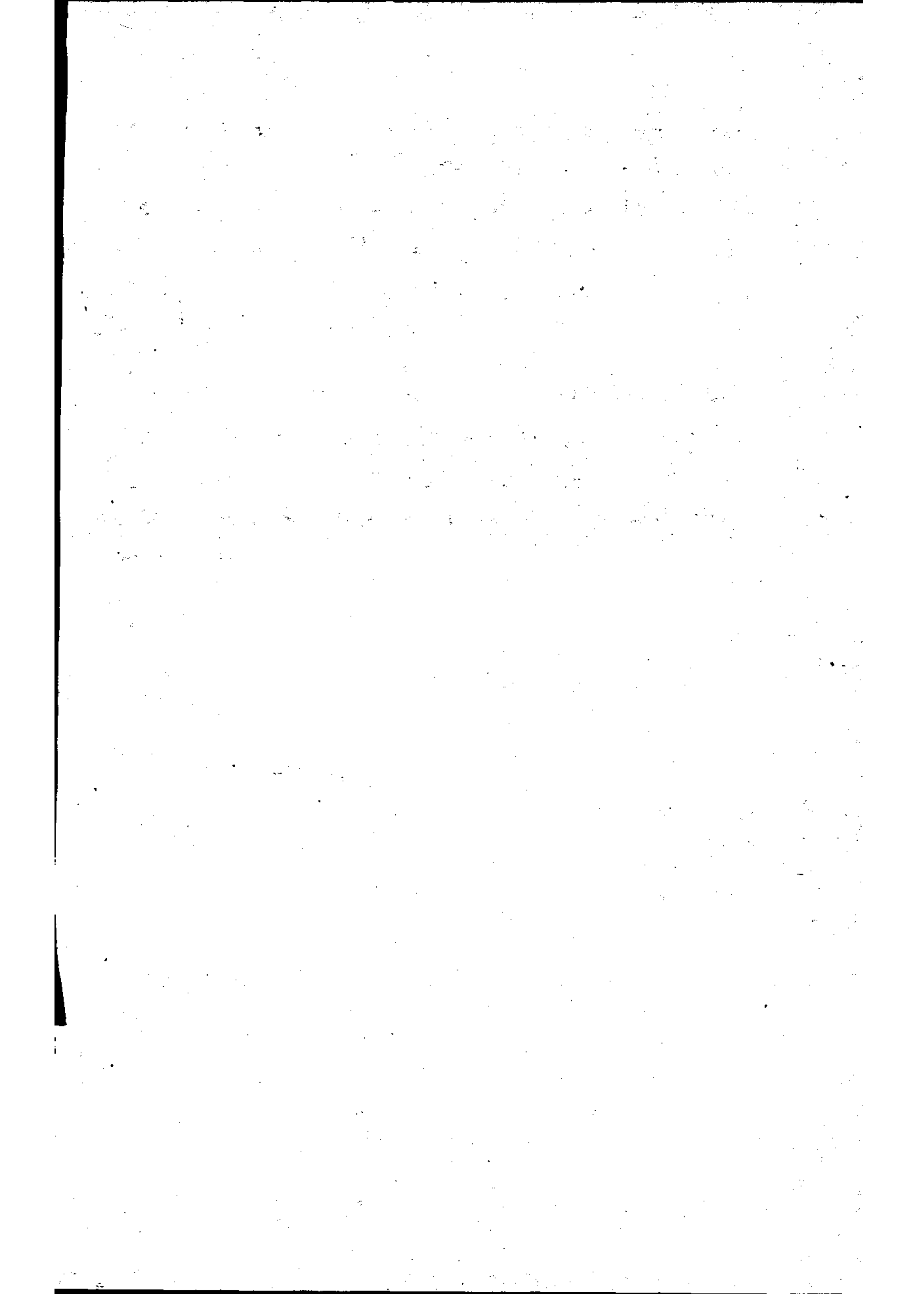
- وجملتهما فيها هي على التوالي ٥٩٫٩٪، ٦٢٫٥٪، ٧٤٫٦٪.

وهذه النسب تشير إلى تصاعد نسبة الحركية في القصيدة من البداية إلى الوسط إلى النهاية، كما يشير جمع نسبتي الأفعال والمشتقات، ولكن أية حركية هي التي تزداد؟ من الواضح أنها ليست حركية الأفعال، وإنما حركية المشتقات. إن حركية الأفعال تتناقص بالتدريج، إشارة إلى تناقص كمّ الحركية الخارجية أو الفعلية، وفي المقابل تزداد حركية المشتقات التي تشير إلى عمليات داخلية ومعاناة نفسية أكثر منها خارجية. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتصور أن حركية القصيدة تتم عبر صراع متواصل ينتصر فيه الخارج على الداخل في البداية، يتعادلان في الوسط (محور الصراع الخارجي/ الداخلي في القصيدة) ثم تنتهي القصيدة بانتصار الحركية الداخلية والتي تتضح بجلاء في المحور الأخير عبر علامات التعجّب والأقواس، عبر سيطرة الذات على المحور، كما أشرنا من قبل. في هذا

المحور إذن يخلص الشاعر إلى تجربته الحقيقية أو الأساسية التي تتمثل في معاناته الخفية في الاختيار أو بمعنى أدق في صحة الاختيار الذي فرضه على نفسه. هل هو حقا هادىء بعد أن قال «لا» وأحب الوطن!؟ لماذا إذن هذا التنصيص حول (لا) الرفض والتعجب بعد الوطن، واللذان يلتقيان مع التنصيص والتعجب حول (يسمونه الشعب) والتعجب بعد (النزوح)؟

هذه الأسئلة هي -فيما نعتقد- معاناة الشاعر الحقيقية التي فرضتها عليه التجربة الخارجية، تجربة طوفان نوح وموقف ابن نوح منه والذي تماثل معه الشاعر في الرفض ولكن بندوب في قلبه (نسجتها الجروح) لا تلتئم بل تبقى مثيرة للتساؤل عن صحة الموقف الصدامي الرافض الذي أصرّ عليه؟

❖



[٥]

المجاز

٥ - ١: تبدو قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» من منظور بعض القراء قصيدة بسيطة بل ساذجة. وهذا الرأي امتداد -دون شك- للاتهام الذي وُجِّه مرات عديدة لشعر أمل عامة باعتباره شعراً مباشراً[١].

ولا شك أن القصيدة تعطي قارءها للوهلة الأولى هذا الانطباع، فهي تتشكل بلغة بسيطة بالفعل تقترب، إن لم تتماثل، مع لغة الحياة العادية، وليس فيها على الإطلاق لفظة واحدة متقعّرة أو حتى تُستخدم استخداماً غير الاستخدام المعتاد لها في حياتنا اليومية (في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين). ولذلك فإن من يبحث فيها عن المجاز بمعناه التقليدي سيخيب أمله، لأنه لن يعثر على أكثر من ثلاث صور أو أربعة هي بالتحديد:

«تفر العصافير»، في المحور الأول، «يلجمون جواد المياه الجموح،» في المحور الثاني ثم، «كأن قلبي الذي نسجته الجروح

(١) راجع رد أمل دنقل على هذا الاتهام في الحوار المنشور بالملحق.

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد -الآن- فوق بقايا المدينة

وردةً من عَطَنْ. » في المحور الثالث.

وفيما عدا هذه الصور- بل وبعضها أيضاً- فإنه يندرج تحت إطار المجاز المبتذل، أي الذي أخرجته كثرة الاستخدام إلى مجال اللغة العادية.

ورغم كل ذلك فإننا نزعم أن القصيدة تقوم -كاملة- على علاقة مجازية، سواء في إطارها العام أو في جزئياتها أو محاورها. بل إننا نستطيع القول بأن مستويات التحليل السابقة قد أوضحت مجازية هذه العلاقة، سواء في المستوى الطباعي أو الايقاع أو النحو أو المعجم، حيث إن القصيدة تستخدم العناصر المختلفة في هذه المستويات لتوظفها في غير دلالتها المباشرة أو المتعارَف عليها.

وسوف نرجىء الحديث عن مجازية الإطار العام للفقرة التالية، ونتوقف، هنا عند العلاقات المجازية في تفصيلات القصيدة ومحاورها، ونبدأ بالتذكير بما سبق أن قلناه بشأن عنوان القصيدة في فقرة سابقة.

لقد قلنا إن العنوان يوهمنا بأننا سنشهد مقابلة (بأحد المعاني الثلاثة للمقابلة) مع ابن نوح لها طابع الخصوصية. وقلنا أيضاً إن السطر الأول يواصل هذا الإيهام إذ يردّنا إلى طوفان نوح الذي جاء منذ عهد نوح (ربما ثلاثة آلاف عام قبل الآن.) ولكن الجزء الثاني من القصيدة يأخذ في إزالة هذا الإيهام حين يضعنا مباشرة باختياره (وهذا نوع من أنواع المجاز بالمعنى الواسع) لمفردات خاصة تدلّ على عناصر حياتية خاصة لمحنا فيها شمولها لمختلف الأزمنة: الماضي والحاضر

والمستقبل والوظائف الحياتية.

ولو أننا تأمّلنا -بهدوء أكثر- مفردات هذا الجزء لاحظنا أن به أفعالاً ليس غير وهي (تغرق -تفرُّ- يعلو- تجلو- يطفو- يلوّحن) ويقوم بكل فعل من هذه الأفعال الخمسة فاعلون، سبق أن أشرنا إلى أنهم جميعاً (فيما عدا الفعل الأخير) ينتمون إلى عناصر الطبيعة أو الجمادات، ومن ثم، فإن قيامها بهذه الأفعال يُعتبر نوعاً من المجاز، وإن كان المجاز المبتذل أو المستهلَك كما أشرنا. ولكن هذا ليس هو المهم، فهذا هو المجاز بالمفهوم التقليدي الذي لا يعولّ عليه الشاعر كثيراً، بقدر ما يعول على نمط آخر يقوم على إقامة علاقاته الخاصة بين الأشياء، وهي علاقات لا تأباها هذه الأشياء نفسها، ولكن الشاعر يضعها في إطار يحقق له تشكيلاً جديداً ينطبق عليه قوله «إنني لستُ شاعراً انطباعياً، أي لستُ شاعراً تنعكس عليه الطبيعة والأشياء، بل العكس، فأنا أعكس ذات الشاعر على الأشياء وأحاول أن أغيّر الأشياء، وليست الأشياء هي التي تغيّرني»[1].. وهو قول سنرى تحققاً واضحا له في هذه القصيدة.

ونفس هذا المنهج هو ما وصفه قاسم حداد بقوله «الناظر إلى قصيدة دنقل للوهلة الأولى، يعتقد ببساطتها البنائية، لكن المتأمل فيها سيكتشف درجة التعقيد الإيحائي والعلاقات الجمالية التي لا تزركشها المبالغات اللغوية. لكن بساطتها تكمن في حساسية خاصة يمتلكها الشاعر تجاه اللغة لغة بذاكرة غير مقموعة ولا موروثة»[2].

---

(١) من حوار مع مجلة «المجلة»، الصادرة بالعربية في لندن، العدد ٣٣ سبتمبر أكتوبر ١٩٨٠ نقلاً عن حسين الغرفي. «أمل دنقل، عن التجربة والموقف» مطابع أفريقيا -الشرق ١٩٨٥ ص ٢٧. (٢) قاسم حداد: «أمل دنقل، سيف في الصدر حوار في الظهر». مجلة «الدوحة» عدد أغسطس ١٩٨٣

ويغوص أحمد عبد المعطي حجازي أكثر في هذا المنهج حين يقول في رسالته إلى أمل «أن صور الحياة اليومية في شعرك تعبير عن عالم

داخلي لا عن عالم خارجي، أعني أنها رموز وليست وصفاً، فهي أعقد بكثير مما يظن المعلق المتسرّع أو القارىء العادي»[١].

فكيف تصير هذه الحركات -الأفعال الخارجية الطبيعية رموزاً وتعبيراً عن عالم داخلي؟

كما قلتُ، تنقسم الأفعال إلى ستة، فالمدينة كلها تغرق، والماء يعلو على مختلف عناصرها الممثلة، وهناك عناصر تطفو (علي سطح الماء) هي الأوز والأثاث ولعبة طفل وشهقة أم حزينة، وهناك من يلوّح كعادة الريفيات المصريات وهن الفتيات، ولسنا ندري ما إذا كان الطفو هنا يعني أملاً في النجاة، أم يعنى طفوا بعد تمام الغرق، أي طفوا لموتي.ويبقي عنصر وحيد (يفرّ ويجلو) الذى يرد ذكره مرتين في نفس المحور، داعياً إيّانا إلى تأمّل دلالته الخاصة، وهو العصافير.

العصافير في المعجم تشير إلى عناصر جميلة لطيفة محبوبة، ولديها بالطبع قدرة لا توجد عند العناصر الأخرى المذكورة في المحور، هي قدرة الطيران، مما يوهّلها للنجاة من الطوفان الذي يعمّ الأرض وليس السماء، كل هذا يشير إلى أن فرارها وجلوّها قد يكون أمراً محموداً، من قبَل الشاعر. غير أننا نفاجىء في المحور الثاني (في السطرين ١٩، ٢٦) بالشاعر يُلصق صفة الفرار بالحكماء ثم بالجبناء.

هاهم «الحكماء» يفرّون نحو السفينة

---

(١) أحمد عبد المعطي حجازي: «رسالة إلى أمل دنقل». مجلة «الموقف العربي»، مايو ١٩٨٣.

هاهم «الجبناء» يفرّون نحو السفينة.

وهنا نجد أن فعل الفرار (ذي الدلالة المباشرة!) يتحولّ إلى علاقة في غاية الأهمية لا تربط فقط العصافير بالسلطة، بل تربط أيضاً بنية القصيدة، بحيث يصبح هذا الرمز الذي يمثّل أحد أطراف الصراع الأساسية في المحور الثاني بادياً منذ المحور الأول، ودالاً أساسياً على موقف الطرف الآخر الذي (يأبى الفرار) في السطر ٤٦.

وحين نتأمّل دلالات هذا الارتباط نجد فيضاً منها، فلا شك أن أحد الاحتمالات أن الشاعر لم يقصد الربط بين العصافير والسلطة عبر فعل الفرار، ولكن من حقّنا - ما دام واقع القصيدة قد أثبته- أن نعتقده. وبالتالي فإن هذا الارتباط يعني- إن صحّ استمرار الدلالة الطيبة التي حملتها العصافير في قصائد أخرى- نوعاً من التعاطف الخفي من قبل الشاعر مع فعل الفرار نفسه أو على الأقل عدم الرفض التام له رغم إعلانه الواضح في السطر ٤٦: تأبى الفرار. فما دامت العصافير التي يتبنّاها الشاعر قد فرت فلمَ يُدان الفرار، ولا شك أننا نستطيع أن نلمح إشارة واضحة إلى هذا الموقف في التهكم الذي أرفقه الشاعر بموقفه حين قال في نهاية القصيدة:

بعد أن قال «لا» للسفينة

وأحب الوطن!

أما إذا أردنا الدلالة (الأليجورية) وهي مستبعدة في ظل سياق القصيدة فإن رمز العصافير يمكن أن يرمز إلى عناصر طيبة في الحياة، هربت من الطوفان، رغم طيبتها، وكأنها- في التحليل الأخير- قد أخذت نفس موقف الطبقات الحاكمة، رغم أنها عصافير، وبهذا المعنى فإن العصافير يمكن أن تكون رمزاً لبعض التقدميين الذين هاجروا إلى الخارج مع مجيء حكم السادات وطردهم من أعمالهم أو

عدم قدرتهم على الاستمرار في الحياة في ظل النظام الجديد. ورغم استبعادنا لمثل هذه الدلالة (الأليجورية) فهي محتملة، دون شك، مشيرة إلى تعدّد الدلالات من خلال علاقة تبدو غير مجازية!

مع المحور الثاني، بل في نهاية المحور الأول، تنتقل اللغة من تصوير الطوفان إلى تصوير رد الفعل الاجتماعي إزاءه، فيتحدّد الفارّون واختيارهم ذو دلالة (اليجورياً) على التكوين الطبقي للسلطة الحاكمة. عناصر الرأسمالية المالية وخدمها أو تابعوها، وكلهم طفيليون في المقام الأول، ولذلك تكثر علامات التعجب والأقواس التهكمية وفي المقابل نجد الشاعر وشباب المدينة يشكّلون الصورة الوحيدة في هذا المحور بالمعنى التقليدي: (يلجمون جواد المياه الجموح) معبّراً عن عمق التعاطف مع هذا الفعل.

غير أن العلاقة المجازية الأساسية في هذا المحور، هي علاقة غير تقليدية تماماً، وتظهر لأول مرة منذ بداية القصيدة بدءاً من السطر ٢٦، وقد اختلف النقاد في وصف وتسمية هذه العلاقة فسماها لويس عوض، «بلاغة الأضداد»[١]. وسماها ابراهيم فتحي وآخرون المفارقة[٢]. بينما يرى فيها البعض ملامح من البلاغة العربية القديمة، مثل الطباق والمقابلة والمدح بما يشبه الذم والتورية والتعويض.. الخ. وهي بالفعل يمكن أن تشير إلى مثل هذا التشابه. غير أن متابعة لمعنى كل من هذه المصطلحات يمكن أن تجعله تشابهاً محدوداً ولا يؤدي إلى التطابق.

---

(١) د. لويس عوض: «شعراء الرفض». الأهرام عدد ٧/٧/ ١٩٧٢.

(٢) ابراهيم فتحي: «حول ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة». جريدة «المساء» القاهرية في ٣/ ١/ ١٩٨٦.

وراجع سيد البحراوي: الباحث عن لؤلؤة المستحيل الفريدة، مجلة «اليوم السابع»، مارس عدد ١٠/٦/١٩٨٥

٥ - ٢: إن التورية هي- «إطلاق لفظ له معنيان وإرادة البعيد»[١] والإيهام هو «أن يكون للفظ استعمالان قريب وبعيد، فيُذكر لإيهام القريب في الحال إلى أن يظهر أن المراد به البعيد».[٢] ويقترب منهما- في البلاغة العربية التوجيه، وهو «إيراد الكلام محتملاً لوجهين مختلفين كقول من قال للأعور ليت عينيه سواء»[٣].وكذلك القلب مثل قولك«حسامه فتحٌ لأوليائه، حتفٌ لأعدائه»[٤]، والطباق وهو الجمع بين اللفظ وضده في الكلام، والمقابلة وهي الجمع بين معنيين متضاديين أو أكثر في الكلام و«أصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولاً وآخره ما يليق به آخراً»[٥].

ومن الواضح أن مصطلحات مثل «التورية» و «الإيهام» و«التوجيه» يمكن أن تكون متقاربة بالفعل مع طريقة أمل في بعض الصياغات، ولكنها تظلّ -بحدودها البلاغية- جزئية ومحصورة في إطار الجملة الواحدة، بينما هي عند أمل تتسع لتشمل بنية القصيدة ككل أحيانا، كما أنها تُعمّق لتجسّد فلسفة كاملة أو شبه كاملة في كل الحالات، مما يجعلنا أكثر ميلاً إلى اعتبارها مفارقة.

إن مصطلح المفارقة هو ترجمة شائعة لأحد مصطلحين أدبيين الأول هو Paradox والآخر هو Irony ويعني الأول «جملة تبدو على السطح وكأنها متناقضة أو عبثية، لكنها تتحول لتمتلك معنى

---

(١) السيوطي، «جلال الدين»: إتمام الدراسة لقراء النقاية» على هامش مفتاح العلوم للسكاكي ط٢ المطبعة الأدبية بمصر ١٣١٧ هـ ص ٢٨٩.

(٢) السكاكي: «مفتاح العلوم» مرجع سابق ص ٢٢٦. (٣) نفس المرجع والصفحة. (٤) نفس المرجع ص ٢٢٨. (٥) ابن رشيق: «العمدة» ج٢ ص١٥ وأيضاً الخفاجي (ابن سنان): «سر الفصاحة» دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٢ ص ١٦٦، ص٢٦٧.

صحيحاً»[1]. أما الثاني فهو «شكل من أشكال القول، يُساق فيه معنى ما، في حين يُقصد منه معنى آخر، غالباً مايكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر.. (فهي إذن) تشتمل على دالٌ واحد ومدلولين اثنين: الأول حرفي ظاهر وجلي، والثاني متعلق بالمغزى، موحى به خفي[2]، وهو، من ثم «قول عكس المضمر»[3]يتضمن معنى التناقض بين المظاهر والجواهر، أو بين المظاهر بعضها والبعض الآخر، أو بين الإنسان والمجتمع.. إلخ» كما سنشير تفصيلاً فيما بعد.

ولقد كانت هذه الحيلة في غاية الأهمية عند أمل دنقل من بدايته الشعرية (راجع على سبيل المثال قصيدته «قلبي والعيون الخضر» في ديوان «مقتل القمر» الذي جمع شعره قبل ١٩٦٢). وقد كانت إحدي مميزاته الأساسية عن مماثليه، وسابقيه من الشعراء المعاصرين باعتبارها تقنية جديدة تحمل مضمونا جديداً هو الإحساس بالتناقض في حياتنا المعاصرة. وقد حاول بعض النقاد ردّها -تحت اسم (المفارقة) -إلى تأثير إليوت الذي يعترف أمل بأنه من أحب الشعراء إليه[4]. ولكن ابراهيم فتحي نفى هذا التأثير مُظهراً الفارق بين (مفارقة) أمل الاجتماعية ومفارقة إليوت الميتافيزيقية[5]. وفسر أمل -في حوار معه- جذر استخدامه لهذه التقنية قائلاً: «نشأت في الصعيد، من الصحراء الجادة الغربية والوادي الضيق، والقبائل العربية التي استوطنت هناك منذ أيام الفتح العربي.. كل هذا أكسبني حدة في

---

(١) M.H. Abrams: A Glo sary of literary terms. Third Edition Halt Rinehart and Winstoninc. New York, 1957, P. 119

(٢) سيزا قاسم: «المفارقة في القص العربي المعاصر». مجلة «فصول» القاهرة عدد مارس ١٩٨٢ ص ١٤٤.

(٣) Rene Baurgeais ' l'ironie Romantique, Press Universetarie De Grenoble 1974., p. 8-9.

(٤) حسن الغرفي، مرجع سابق ص ١٧.

(٥) ابراهيم فتحي، مرجع سابق.

التعبير وحدّة في الإحساس بالصورة والتناقض بين الأشياء»[1]. وسنرى فيما بعد مدى صحة هذا التفسير.

ترد هذه التقنية في القصيدة ثلاث مرات، في الأسطر ٢٦ -٣٤، و٣٧- ٤٧، ٥١. في المرة الأولى يتم التركيب على النحو التالي:

جملة تتضمن معلومة محدّدة:

هاهم الجبناء يفرّون نحو السفينة

تفيد المعلومة أن الجبناء (الحكماء) يفرّون.

وتليها مجموعة من الجمل (٢٧ - ٣٤) تصوّر فعلاً من آخرين يناقض فعل الأولين، ولكن المناقضة هنا ليست طباقاً لأنه ليس مفرداً، وليس موازنة لأنها ليست كلمة أو جملة تناقض كلمة أو جملة أخرى. هنا عدة جمل تناقض كلمتين. وليس هذا التناقض ظاهرياً أو عينياً حتى تصير مفارقة، وإنما هو تناقض حقيقي، وأساسي في القصيدة ككل.

ينطبق نفس هذا المنطق على المرة الثانية التي ترد فيها هذه المناقضة، فالتناقض يشمل أحد عشر سطراً تمتد سبعة أسطر، والتناقض بين موقفين، موقف الفارين وموقف الصامدين، ومن ثم فإن هذه الصورة أبعد من السابقة عن الطباق والمقابلة. ولكن هذه الصورة تتميز أيضاً عن سابقتها بتعدد التناقضات فيها (مما يذكّرنا بالتحليل النحوي). فبالإضافة إلى التناقض العام نجد مجموعة من التناقضات الجزئية في إطاره:

فثمة تناقض في السطر ٣٧ بين صيغة الدعاء، والمدعو له،

---

(١) حسن الغرفي، مرجع سابق ص ١٤.

فالهاربون بعد أن سرقوا خيرات الوطن لا يُدعى لهم بالنعمة.

لذلك فالتناقض هنا يمكن أن يسمّى (مفارقة) لأن الدعاء ليس حقيقيا وجيء به من أجل التهكم.

وثمة تناقض آخر بين «طعموا خبزه» و«الزمان الخشن» إذا اعتبرنا الكلمة الخشن وليس الحسن. فالزمان الخشن ليس فيه خبز.

وثمة تناقض ثالث بين «طعموا خبزه» و«أداروا له الظهر» كما أن تناقضاً رابعاً يمكن بين «الحن» و«المحسن» إذا قرأنا الكلمة الحسن.

كل هذه التناقضات في إطار الجزء الأول من التناقض الأكبر. أما الجزء الثاني فأقل امتلاءاً بالتناقضات. ففيه:

١ - تناقض بين الدعاء «لنا المجد» ذي الصيغة الدينية الواضحة وجملة (وقد طمَسَ الله أسماءنا) وهو تناقض أقرب إلى المفارقة لأن الدعاء هنا ليس حقيقياً.

٢ - وهناك التناقض الترشيحي (بلغة البلاغيين)، للتناقض الأكبر بين الأسطر ٤٤ - ٤٧ وبين السطرين ٣٩ - ٤٠.

وكما سبق أن أشرنا فإن هذه التناقضات المركّبة، والتي تتأبّى على تسميات البلاغة القديمة أو الحديثة (وقد نقترح لها مصطلح المناقضة) تخدم في إطار هذا المحور الذي هو لبّ الصراع الظاهر في القصيدة، الصراع الطبقي والذي يتضح في مواجهة الطوفان، حيث التناقض هو السمة الأساسية لهذا الصراع. ولذلك فقد خلا منه المحور الأول حيث لم يكن الصراع قد بدأ به. أما المحور الأخير فقد ورد فيه هذا التناقض مرة واحدة هي:

وردة من عَطَنْ

والتناقض فيها قائم بين الوردة ذات الرائحة المعطرة والعَطَن. وإذا

كان معنى الوردة واضحاً، وحتى بدلالاته الرمزية، فإن العَطَن يمكن أن يختلف في معناه، فالعطن مادة منتنة (لسان العرب) تُصدر رائحة عطنة، فهل العطن هنا قصد به المادة نفسها أم الرائحة؟ الاستخدام الشائع عادة يُطلَق على الرائحة، وفي هذه الحالة يصبح التناقض حقيقياً ويبتعد عن كونه مفارقة، أما إذا كان الشاعر قد قصد العطن كمادة فالتناقض ظاهري لأن العطن يمكن أن ينبت وردة.

ويدعم هذه المشكلة معنى حرف الجر (من). هل تعني وصفاً للوردة أي كونها عطنة (وهذا يتفق مع تفسير العطن بكونه رائحة)؟ أم هي تدلّ على أن الوردة تنبت من العطن، وهذا يتفق مع معنى العطن كمادة عفنة. وعلى كل حال فإن الصيغة النحوية تحتمل المعنيين، ويدعم هذا التعدّد الاحتمالي الصيغة التالية له (هادئاً) فهل هي تعني الراحة أم الموت. يدعم المعنى الثاني إلى حدٍّ ما كلمة (يرقد) في السطر (٥٠) ولكنه ليس تدعيماً قطعياً لأنه يمكن أن يرقد مستريحاً أو ميتاً.

من الواضح -إذن- أنه في هذا المحور الأخير، جاءت المناقضة مرة واحدة. ولكنها كانت مكثفة بحيث تكشف رغم قلة حجمها أن هذا المحور صراعي هو الآخر. وليس مجرداً نتيجة الصراعات كما أظهرت بعض مستويات التحليل السابقة. غير أن هذه المناقضة لم تمتلك -في ذاتها حلّاً لشفرتها، بحيث نشعر أننا بحاجة إلى تدعيم التراكيب المجازية الأخرى في القصيدة لمساعدتنا على تفسيرها.

هنا، لا نجد أمامنا إلا تركيباً مجازياً وحيداً لم نتعرض له بعد، هو علامات التعجب والأقواس التي سبق أن رأينا فيها وظيفة التهكّم وهي وظيفة مباشرة، أو على الأقل ليست هي الوظيفة المجازية الوحيدة لها، فهناك أيضاً وظيفة التشكيك، ويحدد كلا منهما السياق

الذي ترد فيه.

ولو أننا راجعنا القصيدة لتعرفة المواقع التي تقوم فيها بوظيفة التهكم والمواقع التي تقوم فيها بوظيفة التشكيك لوجدناها كما يلي:

التهكم في السطور ٦، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٣٦، ٤٠، ٤٢.

التشكيك في السطور ١، ١٧، ٣٤، ٣٦، ٤٥، ٤٧، ٥٣، ٥٤.

فمرات التهكم قد وردت سبع مرات، جاءت ست منها في محور الوسط. أمامرات التشكيك فقد وردت ثماني مرات جاءت اثنتان منها في المحور الأول، وأربعة في محور الوسط بدءاً من السطر ٣٤ أي في آخر جزئه الثاني والجزء الثالث كله، واثنتان في محور النهاية. ومعنى ذلك أن وظيفة التشكيك لهذه الحيلة تغلب على وظيفة التهكم، ليس كمًّا فقط وإما امتداداً على طول القصيدة. فبينما يتركز التهكم في محور الوسط يمتد التشكيك في كل القصيدة، وإن تركز في ثلثها الأخير حيث جاء ست مرات من ثمانية.

إن وظيفة التشكيك في السطر الأول واضحة كما سبق القول، حيث يحرص الشاعر على نفي تاريخية التجربة والتشكيك في كونها خاصة بطوفان نوح الحقيقي، أو التشكيك في كون هذا الطوفان، هو ما حدث بالفعل هنا (من الواضح أن الشاعر هنا يقصد الغزو الأجنبي اقتصادياً واجتماعياً سياسياً وثقافياً تحت عباءة ما سُمّي بسياسة الانفتاح الاقتصادي التي بدأت ١٩٧١).

أما وظيفته في السطر السابع عشر: (والصبايا يلوّحن فوق السطوح). فهي غائمة إلى حد كبير، فثمة احتمال ان يكون التعجّب حقيقياً لا للتهكم ولا للتشكيك، حيث يتعجب من فعل الصبايا اللاتي اكتفين بالتلويح بينما الغرق يعم وتهرب العصافير. ومن المحتمل أن

يمتد هذا التعجب إلى حد التهكم، ومن المحتمل أن يكون إثباتاً ونفياً (أي قريباً من الشك) أي إثباتاً لفعل اللاتي يمكن أن يكنَّ بشيراً بفعل الشباب فيما بعد، ونفياً لكون هذا بشارة بل نذير شؤم لأن فعل الشباب رغم إخلاصه لم يؤدِّ إلى إنقاذ المدينة التي تحولت في النهاية إلى بقايا.

ويرتبط بهذا التفسير الأخير كل مرات التشكيك التي وردت بعد ذلك في القصيدة بدءاً من السطر ٣٤: (علّهم ينقذون الوطن).

فالشاعر حتى في حمياً فعل الشباب ومساهمته معهم يتشكك في جدوى هذا الفعل في إنقاذ الوطن. ويستمر هذا التشكيك ليطال روح البلد (سطر ٣٦) والشعب (سطر ٤٥) وجدوى رفض النزوح (سطر ٤٧) ويصل إلى تشكيك أكثر جذرية وتعميماً في المحور الأخير حيث يطال جدوى قول لا (سطر ٥٣) وحب الوطن (سطر ٥٤).

فإذا عدنا لنربط هذه الدلالة المجازية بالتفسيرات المختلفة لصورة (وردة من عَطَن) نصبح أقرب إلى التفسير القائل بموت القلب واعتبار العَطَن رائحة، وتفقد الصورة جدليتها التي يمكن أن تُنبت الورود من العفن أو المادة العطنة أو الحياة من قلب الموت. تصبح الوردة مجرّد ذكرى مشكوك في قيمتها هي الأخرى لأنها ميتة وذات رائحة عطنة. وهذا كله لا ينفي بالطبع جمال الصورة، ولا ينفي قيمة هذه التركيبات المجازية التي أعطتنا كل هذه الاحتمالات الدلالية المتعددة، والتي تبقي متعددة وثرية، رغم محاولتنا -التي يجوز عليها الفشل والنجاح- لحصرها في دلالة واحدة نراها هي الأصدق.

ألا يعني هذا -أخيراً- نفي الاتهام بالمباشرة وتأكيداً لقول أمل «القصيدة صورة تنمو وتتصالب وحركة داخلية تفسّر حركة الخارج

حتى أني أرى الكلمات أوعية، مجرد أوعية» [1].وقوله أيضاً «جيلنا كان يرى أن القصيدة صورة من العالم، وبما أن العالم مركّب، فلا بد أن تكون لقصيدة مركّبة أيضاً، ولا تعطي نفسها للوهلة الأولى» [2].

❖

(١) نفسه ص ١٧. (٢) نفسه ص ١٦.

[٦]

التناص

التناص Intertextuality هو «اعتماد نصٍّ ما على نص آخر أو أكثر». وحسب أصحاب دراسة التناص فإنه ليس هناك نص لا يعتمد على نص آخر أو مجموعة من النصوص، بل يصل بهم القول إلى حد أن النص ليس إلا مركزاً لتجميع النصوص السابقة، ومن بينها الواقع الذي يُعتبر نصاً من بين النصوص. وغني عن الذكر أنه رغم صحة هذا القول فإن فيه من الحتمية ما يلغي أي ابداع جديد أو يقلصه. والأكبر صحة أن نشير إلى أن النص الجديد دائماً ما يعتمد على نصوص سابقة- وعى بها أو لم يعِ- من أجل إعادة تشكيلها من منظوره ليقدم نصه الجديد.

بهذا المعنى، فإن التناص هو أبرز عناصر قصيدة أمل دنقل قاطبة، لأنه واضح منذ العنوان، وقد رأينا في القصيدة تحقيقاً لدلالة العنوان، بل حتى لتشكيله الصوتي.

والتناص خصيصة رئيسية في شعر أمل دنقل، بل يمكننا القول

أنه خصيصة من خصائص شعرنا الحديث[1]، وان بدا عند الشعراء بدرجات متفاوتة وبمناهج متفاوتة. ونحن نستطيع أن نلمح عناصر تناصية أولية (كوموز بسيطة) في ديوان أمل الأول «مقتل القمر» في قصائد مثل «مقتل القمر» حيث رمز الصليب و «أوديب» في قصيدة «استريحي». غير أن هذه البدايات قد تطورت تطوراً كبيراً بعد ذلك عبر دواوين أمل المختلفة، كمّاً ونوعاً، وأصبح ما يسميّه أمل «عودة إلى التراث» أو «اتصالا بالتراث». يأخذ اشكالاً متعددة ويقوم بوظائف مختلفة.

إن أمل دنقل كان قد وصل إلى قناعة، قبل وفاته بفترة غير قصيرة، إلى أنه -كما عبّر في الحوار المنشور في ملحق هذه الدراسة- كشاعر قومي، يرى أن واجبه إعادة تذكير الناس بتراثهم، ضمن مهام أخرى. ويقول في حوار آخر «إن إثارة اهتمامهم بالتاريخ عن طريق الفن هو وظيفة من وظائف توسيع الوعي بين الأفراد والمجتمع. من ناحية أخرى، فإن استخدام التراث يتيح إمكانيات تساعد على الإيصال»[2] ويوضح هذه الوظيفة الأخيرة (الإيصال) في حوار آخر بقوله «إن أحد أوجه الاتصال بالتراث هو استخدامه في تقديم قضايا معاصرة. ذلك أن الهدف من الاتصال بالتراث ليس مجرد تقديمه كما هو -بكل قيمه المختلفة، لأن هذا هو عمل مراكز الفنون الشعبية»[3] وبطريقة أوضح يقول «يجب التنبيه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل به إلى الحاضر

---

(١) راجع حول هذه المسألة علي عشري زايد: «الرحلة الثامنة للسندباد». دار ثابت القاهرة ١٩٨٤ ص١٥.، محمد فتوح أحمد: «واقع القصيدة العربية» دار المعارف. القاهرة ١٩٨٤ ص٦٠. (٢) الغرفي ص٣٠. (٣) من حوار مع ابراهيم منصور بجريدة «السفير» اللبنانية ١٤/ ٦/ ١٩٨١.

واستشراف المستقبل»[1].

ومن الواضح -في هذه النصوص المختلفة- أن أمل يركّز على وظيفتين للجوء إلى التراث. الأولى هي تذكير الناس بتراثهم بعد أن أصبح غائباً، فيما عرف بعد نكسة ١٩٦٧ بفقدان الهوية، والثانية هي الحديث عن الواقع المعاصر عبر رموز تراثية. وهنا يؤكد دائماً وبإلحاح على ضرورة عدم الاستسلام له بل شدّه إلى الحاضر، بل وإلى المستقبل، وذلك بالطبع في مواجهة الدعوات التراثية التي شهد أمل دنقل فورتها بأشكال مختلفة، فكرية وفنية. فهو -بهذا المعنى- يقف موقفاً تقدمياً إزاء التراث وليس رجعياً.

وإذا كان أمل قد استخدام في بداياته الشعرية التراث الإغريقي، وفي أحيان أخرى التراث الفرعوني[2]، فإنه قد اكتشف -كما قال، وربما بمساعدة أحمد عبد المعطي حجازي- أن التراث العربي هو التراث الوحيد الحي في وجدان الناس! وبالنسبة له «يمكن اعتبار التراث السامي كله تراثاً عربياً»[3]. ويقول موضحاً «لقد آمنتُ دائماً بوحدة التراث العربي، وآمنت أن «التوراة» عندما دُوِّنت، فقد استعار واضعوها الأساطير التي كانت منتشرة بين الشعوب الكنعانية والآرامية التي كانت تسكن المنطقة، وبالتالي فإن لغة «التوراة» بل وترجمتها العربية لا تنفصلان عن روح «الكهانة» التي سادت جزيرة العرب. إن الاستفادة من إمكانيات التراث الديني أو الاسطوري هي جزء لا يتجزأ من مهمة الشاعر»[4]. وهو حريص على أن يؤكد في حوار آخر على

---

(١) حوار مجلة «التضامن» عدد ٩/ ١١/ ١٩٧٣.
(٢) راجع حواره السابق في «السفير». (٣) الغرفي، ص٢٩.
(٤) من حوار مع هاشم شفيق بمجلة «البديل» عدد ٢ (كانون الثاني ١٩٨٠).

عروبة التراث وليس إسلاميته[1].

ويستطيع الدارس أن يؤكد، بيقين كامل، أن أمل كان مخلصاً- في شعره- لهذا الفهم الأخير للتراث، كتراث شامل لحضارة المنطقة، مع ملاحظة قصور هذا المفهوم عن شمول التراث السابق على ما يسميه بالتراث العربي، أقصد تراث الشعوب التي انضمت إلى العروبة بعد الإسلام ومنها الفينيقية والبابلية والفرعونية.. الخ.

أما بالنسبة لانتمائه التقدمي في فهمه لكيفية التعامل مع التراث، فتلك تحتاج -منا- العودة إلى قصائده التي تمثّلت فيها الظاهرة، ولكن قبل أن نفعل ذلك، نعود إلى قصيدتنا لنحلل ظاهرة التناص الذاتي فيها.

٦ - ١: يشير عنوان القصيدة إلى «ابن نوح» كما أن السطر الأول فيها يشير إلى طوفان نوح، وينتشر كلاهما في القصيدة ككل. وقصة طوفان نوح هي قصة أسطورية وردت في التوراة والقرآن وفي أساطير شعوب أخرى كثيرة مثل الهند (حيث أسطورة مانو) وبلاد ما بين النهرين (أسطورة جلجامش) وغيرهما. ويذهب بعض العلماء إلى محاولة تأكيد أن الطوفان قد حدث بالفعل نتيجة لتحولات جيولوجية محددة في نهاية العصر الجليدي الأخير «البليستوسين»، وأنه استمر فترة طويلة نتج عنها -بعد ذلك- تشكل العالم الحالي بحاره وجزره[2].

---

(١) الغرفي، ص٥٩. (٢) عن مُجمل هذه الأساطير والحقائق كتاب: أ. كوندراتوف: «الطوفان العظيم بين الواقع والأساطير». ترجمة د. عدنان عاكف حمودي. دار وهران. نيقوسيا دمشق ١٩٨٦.

وقد اعتنت الأساطير، والنصوص التي اعتمدت عليها، عناية خاصة بهذه الدلالة الأخيرة للطوفان، حيث يعتبر رمزاً واضحاً لبداية الحياة على الأرض أو تشكل العالم من السديم، فدلالته هي دلالة الإنبات والتجديد، ولكننا سوف نلاحظ هنا أن أمل دنقل قد استخدم الطوفان في دلالة عكسية هي دلالة التحطيم والتخريب كما سنرى.

ويصعب -دون شك- الجزم بالمصادر الأساسية التي اعتمد عليها الشاعر في التعامل مع الأسطورة ودلالاتها المختلفة، ولكن قرب النصّين التوراتي والقرآني من الشاعر -بحكم موقعه الثقافي- وكثير من المفردات في القصيدة مثل «طوبى،، لنا المجد» بجانب الاستخدام الواضح للتوراة في أشعاره السابقة، وخاصة ديوان «العهد الآتي»، كل هذا يرشح لنا هذين النصين كمصدرين كبيرين محتملين للتناص مع نصنا الحالي.

❖

يرد النص التوراتي الخاص بنوح في سفر التكوين الإصحاحات السادس والسابع والثامن والتاسع وعدد آياتها سبع وتسعون آية. ولكن النص الخاص بالطوفان كحدث محدَّد يشغل حيزاً أقل، ويرد في الإصحاح السابع على النحو التالي:

(ولما كان نوح ابن ست مئة سنة صار طوفان الماء على الأرض. فدخل نوح وبنوه وامرأته ونساء بنيه معه إلى الفلك من وجه مياه الطوفان. ومن البهائم الطاهرة والبهائم التي ليست بطاهرة ومن الطيور وكل ما يدب على الأرض، دخل اثنان إلى نوح إلى الفلك ذكراً وأنثى. كما أمر الله نوحاً.

وحدث بعد السبعة الأيام أن مياه الطوفان صارت على الأرض. في سنة ست مئة من حياة نوح في الشهر الثاني في اليوم السابع عشر من الشهر في ذلك اليوم انفجرت كل ينابيع الغمر العظيم وانفجرت طاقات السماء. وكان المطر على الأرض أربعين يوماً وأربعين ليلة. في ذلك اليوم عينه دخل نوح وسام وحام ويافث بنو نوح وامرأة نوح وثلاث نساء بنيه معهم إلى الفلك. هم وكل الوحوش كأجناسها وكل البهائم وأجناسها كل عصفور كل ذي جناح. ودخلت إلى نوح إلى الفلك اثنين اثنين من كل جسد فيه روح وحياة. والداخلات دخلت ذكراً وأنثى من كل ذي جسد كما أمره الله. وأغلق الرب عليه.

وكان الطوفان أربعين يوماً على الأرض. وتكاثرت المياه ورفعت الفلك. فارتفع عن الأرض. وتعاظمت المياه وتكاثرت جداً على الأرض. فكان الفلك يسير على وجه المياه وتعاظمت المياه كثيراً جداً على الأرض. فتغطت جميع الجبال الشامخة التي تحت كل السماء خمس عشرة ذراعاً في الارتفاع. تعاظمت المياه. فتغطت الجبال. فمات كل ذي جسد كان يدب على الأرض. من الطيور والبهائم والوحوش وكل الزحافات والتي كانت تزحف على الأرض وجميع الناس. كل ما في أنفه نسمة روح حياة من كل ما في اليابسة مات. فمحا الله كل قائم كان على وجه الأرض. الناس والبهائم والدبابات وطيور السماء. فانمحت من الأرض وتبقى نوح والذين معه في الفلك فقط. وتعاظمت المياه على الأرض مئة وخمسين يوماً).

أما النص القرآني بشأن نوح فيرد في سورتين. الأولى موجزة جداً في سورة الشعراء الآيتين ١١٩، ١٢٠:

(فأنجيناه ومن معه في الفلك المشحون. ثم أغرقنا بعد الباقين).

والسورة الثانية أكثر تفصيلاً وهي «سورة هود» التي يرد فيها

الحديث عن نوح في اثنتي عشرة آية (٣٦ - ٤٧) أما الحديث عن حدث الطوفان فهي تنحصر في أربع آيات فقط هي:

(وقال اركبوا فيها بسم الله مجريها ومرسيها إن ربي لغفور رحيم. وهي تجري بهم في موج كالجبال. ونادى نوح ابنه وكان في معزل يا بُني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين. قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين. وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودى وقيل بُعداً للقوم الظالمين).

والمقارنة بين النصين الدينيين توضح أن النص التوراتي أكبر حجماً ولكن النص القرآني أكثر امتلاء بالأحداث و(التيمات) رغم قصره. والحجم الكبير من النص التوراتي يخصص للوصف والسرد بما يخدم -فيما أظن- نصاً أدبياً سردياً أكثر من نص شعري. بينما يلائم النص القرآني- بإيجازه وكثافته وشعريته- النص الشعري.

وثمة مجموعة من الأدلة النصية تشير إلى أن النص القرآني أقرب إلى الشعر من النص التوراتي. فعلى المستوى الصوتي مثلاً نلاحظ أن الأول أقرب إلى الوزن من الثاني. ففي السطور الثلاثة الأولى من النص القرآني وجدنا اثنتي عشرة تفعيلة (فعولن) بأشكالها المختلفة وأربع عشرة تفعيلة (فاعلن) بأشكالها المختلفة (فعلن، فعلن). دون أن تكون مرتبطة على الطريقة الشعرية، وإن كان بإمكاننا القول بأن الإيقاع فيها يعتمد على تفعيلتين متقاربتين وهو أمر كثير الحدوث في الشعر الحديث.

في المقابل نجد درجة من التشتت الإيقاعي واضحة في النص التوراتي. وفي السطور الثلاثة الأولى منه نجد خمس تفعيلات (فاعلن) بتشكيلاتها وتفعيلتان فعولن وأربع تفعيلات (مستفعلن)

بتشكيلاتها (مفعولن مفاعلن، متفاعلن) وتفعيلة واحدة مفاعيلن، بالإضافة إلى عدد كبير من تواليات الأصوات التي لا تنتمي إلى تفعيلة، حيث يتوالى عدد من المتحركات قد يصل إلى سبعة (ابن ستة مئة سنة) أو ستة أو خمسة. إلخ. وهذا غير جائز في الشعر.

وعلى مستوى المجاز نلاحظ ورود عدد من الصور المجازية في النص القرآني مثل (وهي تجري بهم في موج كالجبال)، (سآوي إلى جبل يعصمني من الماء)، (وقيل يا أرض ابلعي ماءك وياسماء أقلعي..) إلخ في مقابل غياب المجاز كليا من النص التوراتي.

إن هذه العناصر بالتأكيد تشير على أن النص القرآني أكثر صلاحية للتعامل معه شعرياً من النص التوراتي، ولكن هناك عناصر نصية أكثر أهمية تظهر حين نقارن بين النصين الدينيين والقصيدة، فسنجد أن هناك نصوصاً بعينها قد انتقلت إلى القصيدة من القرآن مثل (ونأوي إلى جبل لا يموت) ومثل (صاح بي سيد الفلك) مقابل «ونادى نوح ابنه».

كذلك يمكننا أن نجد في النص إشارات نَصِّية إلى بعض العناصر التي وردت في تفاسير القرآن. ففي تفسير القرطبي مثلاً نجد رواية عن ابن عباس أنه قال «وأول ما حمل نوع من البهائم في الفلك حمل الاوزة»، و(حكي أنه لما كثر الماء في السكك خشيت أم صبي عليه، وكانت تحبه حبا شديداً، فخرجت به إلى الجبل حتى بلغت ثلثه. فلما بلغها الماء خرجت حتى بلغت ثلثيه، فلما بلغها الماء استوت على الجبل، فلما بلغ الماء رقبتها رفعت يديها بابنها حتى ذهب بها الماء، فلو رحم الله منهم أحداً لرحم أم الصبي)[١].

---

(١) راجع القرطبي: «الجامع لأحكام القرآن». دار الكتب المصرية ١٩٣٩، ج٩ ص٣٧ - ٤١.

وقد وردت في النص عبارتا (يطفوا الأوز على الماء).. وشهقة أم حزينة)، ومن المحتمل أن يكون تأثيراً مما يحكي حول (النص في تفسيراته أو إطاراته الشعبية.

وأخيراً يبقى العنصر الأكثر أهمية وحسما وهو غياب (التيمة) الاساسية للقصيدة أي (ابن) نوح من النص التوراتي، ووجوده كاملاً في النص القرآني. وهذا يؤكد -قطعاً- اعتماد الشاعر على الأخير.

غير أن قراءة القصيدة توضح أن جزءاً كبيراً منها (٣٤ سطراً) يرصد حركة الطوفان وحركة البشر إزاءه وهما حركتان لا نجد أي إشارة لهما في النص القرآني الذي يبدأ مباشرة بوصف السفينة الناجية وذكر ابن نوح. بينما نجد النص التوراتي حافلاً بالتفصيلات والتكرارات الخاصة بوصف فعل الطوفان، وكيف «محا الله (بالطوفان) كل قائم على الأرض. الناس والبهائم والدبابات وطيور السماء. فانمحت من الأرض.وتبقى نوح والذين معه في الفلك فقط». ومن ثم يصبح النص التوراتي هو المصدر الوحيد للجزء الأول من القصيدة ويصبح النص القرآني هو المصدر الوحيد للجزء الثاني منها. فكيف تعاملت معهما القصيدة؟

٦ - ٢: يشير عنوان القصيدة إلى نص محدد هو النص القرآني الذي سبق أن رأينا أنه المصدر الوحيد الذي ذُكرت فيه قصة «ابن نوح». غير أن بداية القصيدة وامتدادها حتى السطر ٣٤ تشير إلى نص آخر لم يرد تفصيلاً في القرآن، وإن كان ورد على وجه الإجمال. ولكن مصطلح الطوفان وتفصيلات حركته لم ترد، إلا في النص التوراتي.

نستطيع القول إذن بأن الشاعر يعتمد على النص التوراتي في

جزء القصيدة الذي يصور حركة الصراع الخارجي كما أسميناه، أي طغيان الطوفان وحركة المجتمع (بشقيه الطبقيين) إزاء هذا الطوفان، بينما اعتمد على النص القرآني في الجزء الذي يصوِّر موقف ابن نوح (الذي يتماثل معه الشاعر تماماً) على المستوى الخارجي (برفض النزوح) وعلى المستوى الداخلي (بالصراع حول صحة هذا الموقف الرافض). وهذا الجزء الثاني هو جذر القصيدة أو غايتها النهائية، لأن عنوان القصيدة إشارة إليه، وليس إلى الجزء الأول. كما أن منهج الشاعر الذي سبق ذكره عن أحد الحوارات يؤكد أن الداخل هو الذي يفسِّر الخارج وليس العكس، وهذا يقودنا إلى اعتبار ابن نوح قناعاً للشاعر، تتحقق فيه كافة خصائص القناع التراثي كتقنية فنية، إذ يتوحّد به الشاعر تماماً في السلوك وفي الإيديولوچية التمرّدية.

ورغم حديث الشاعر السابق عن وحدة التراث العربي الذي تعتبر التوراة جزءاً منه، فإن من حقنا أن نفهم من اعتماد حركة الطوفان على النص التوراتي وحركة الصراع الداخلي على النص القرآني، نوعاً من التمييز لدى الشاعر بين التوراة والقرآن، وبموازاة بسيطة نقول إن التوراة تمثل النص الخارجي والقرآن يمثل النص الداخلي. التوراة/ الطوفان تمثل الغزو الأجنبي، والقرآن يمثل الصراع الداخلي في ذات الشاعر.

وإذا كان الطوفان، كما سبق القول، إشارة اضحة لسياسة الانفتاح الاقتصادي في زمن القصيدة، وما تمثّله بالنسبة لشاعر كأمل دنقل قادر على الاستنتاج أو ما سُمّي بالتنبوء، وقد سبق له أن استنتج من الوقائع الحاضرة حركة المستقبل (في قصائده قبل ١٩٦٧). بل إنه استنتج واقعة محددة قبل وقوعها بعامين هي معاهدة كامب ديفيد، وذلك في قصيدته الشهيرة «لاتصالح» التي كتبها في نفس سنة كتابة قصيدتنا (١٩٧٦). إذا كان الأمر كذلك فإن من حقنا أن نلاحظ في

عودة الشاعر إلى التوراة نوعاً من استنتاج مبكر للغزو الإسرائيلي الذي حدث بعد ذلك تحت مسمّى «معاهدة السلام».

إن هذا التفسير لا يعني ضرورة استسلام الشاعر للنص التوراتي، بل العكس هو الصحيح، فإذا كان الشاعر ينظر إلى الطوفان (الأجنبي بصفة عامة) نظرة عدائية، فإن من الطبيعي ألا يستسلم للنص التوراتي، بل يسعى إلى مناقضته، ولو في بعض العناصر. ولقد سبق أن أشرنا إلى أن مجمل حركة الطوفان في النص التوراتي تشير إلى أن الطوفان قد أغرق كل شيء. وأن هذا واضح أيضاً في القصيدة، غير أن القصيدة، بجانب ذلك، تضيف بعض العناصر النقيض، أي فرار بعض العناصر الطبيعية (العصافير) والتي كانت رمزاً واضحاً للعناصر البشرية (السلطة) التي فرّت. غير أن هذه الإضافة ليست تناقضية إلا على المستوى الظاهر، ذلك أن هذا الفرار إلى السفينة، إلى النجاة، لينضم الفارّون إلى نوح وربه (صاحب الطوفان/ الانفتاح). أما الإضافة التناقضية الحقيقية فهي هؤلاء الذين رفضوا الفرار وأصروا على مقاومة الطوفان (وإرادة الرب)، وهي إضافة يمكن أن تكون معتمدة -بنوع من التوسّع الظاهر الذي يؤدي إلى بناء جديد- على الإشارة القرآنية إلى ابن نوح.

وعلى هذا النحو، يمكننا أن نقول إن النص التوراتي يمثل حركة سلبية تماماً إذ لا يذكر أي مقاومة للطوفان، ولذلك لجأ الشاعر إلى مقاطعة هذا النص ومناقضته اعتماداً على نص قرآني (يمثل الشاعر أو ثقافته أو انتماءه الحقيقي!) الذي يمثل نوعاً من الحس الجدلي أكثر من النص الأول، لأنه يبرز التناقض ولا يلغيه، رغم إدانته له، ونصه على حتمية لا جدواه «قال لا عاصم اليوم من أمر الله وحال بينهما الموج فكان من المغرقين».

في هذا السياق فإننا نستطيع أن نجد في تفسير القرطبي ما

يشير إلى وجود صراع طبقي في قصة نوح، حيث نجد أن الذين رفضوا نوح هم الأغنياء، بينما تبعه الأرذال «وقيل أن الأرذال كانو حاكة وحجامين»[1].

إن الشاعر كما قلت يلجأ إلى (قصة) القرآن ولكن بتوسع واضح يؤدي إلى بناء جديد. تتحدد ملامح هذا البناء، في عنصرين أساسيين:

الأول، هو أن رفض ابن نوح لم يبق رفضاً فردياً، بل توسعّ ليشمل شباب المدينة، وهنا يصبح الالتفات النحوي الذي أشرنا إليه من قبل بالغ الأهمية. والثاني هو أن هذا الرفض المرفوض من قبل النص القرآني أصبح رفضا ضرورياً وإيجابياً.

غير أن امتداد القصيدة حتى المحور الأخير يقلل كثيراً من جذرية وأهمية هذا التوسع في عنصريه معاً. فبالنسبة للعنصر الثاني الخاص بتحول قيمة الرفض قد برز حتى في نهاية المحور الثاني كما سبق أن أشرنا، تشكله في الوطن -والشعب وقول لا، وحب الوطن، وذلك عن طريق علامات التعجب والأقواس، أما بالنسبة للعنصر الأول/ الخاص بتوسّع الرفض الفردي إلى رفض جماعي، فقد قلنا من قبل أن المحور الأخير، بل حتى الحوار الوارد في محور الوسط:

صاح بي سيد الفلك..

قلتُ...

يشير إلى عودة الفرد عودة طاغية، ويختفي تماماً الشباب أو الجماعة. وبالإضافة إلى ذلك، أو بسببه، نجد نهاية القصيدة موتاً

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٢-٢٣.

للذات، وهو تحقيق كامل لحتمية لا جدوى موقف الرفض الواردة في النص القرآني. ولتأكيد ذلك نقرأ رؤية الشاعر نفسه لهذه القصيدة التى قدمها في برنامج «أمسية ثقافية» في التليفزيون أذيع أثناء مرضه وبعد وفاته، يقول عن أهمية العودة إلى التراث من قبل الشاعر:

«عندما-مثلاً- يريد أن يتحدث -مثلاً- عن التمرد مثلا أو لعقوق، يستخدم مثلا ابن نوح رمزاً على العصيان والهلاك بعد ذلك. ثم إنه من ناحية أخرى يمكن أن نعتبر أن الخلاف بين نوح وابنه كان خلافاً حول وسيلة الدفاع عن الحضارة الإنسانية في ذلك الوقت. كان نوح يعتقد أنه لا عاصم من أمر الله، وبالتالي على المؤمنين أن يركبوا الفلك وينجوا... وكان ابنه يعتقد أنه يستطيع -مع الناس- أن يدافع عن هذه الحضارة وعن هذا البناء، وأن يبني سداً من الحجارة لكي يقف في وجه الطوفان، لأنه لم يكن يتوقع أن يكون هذا الطوفان مدمراً».

ومن هذه الرؤية نستطيع أن نلمح بعض العناصر الهامة. فثمة إقرار لتفسير نهاية القصيدة بالموت أو الهلاك. وثمة إقرار بأن حركة ابن نوح كانت عصياناً وتمرّداً، وليست فعلاً ثورياً. وإن كان هذا التمردّ قد حاول أن يتحول إلى ثورة حين حاول أن ينضم إلى الناس ولكنه سرعان ما تركهم وعاد إلى نفسه. وهناك أخيراً تأكيد لكون ابن نوح لم يقدِّر -برؤية استراتيجية- حجم الطوفان وقوته، وظن أنه قادر على الوقوف بوجهه، ببناء سد من الحجارة. وأخيراً تكشف هذه الرؤية عن مدى معاناة الشاعر (ابن نوح) في محاولة فهم الواقع والدفاع عن حضارته، ولكن دون جدوى.

إن هذه الرؤية، في تفسيرها للنص بالغة الأهمية، لأنها تقودنا إلى إعادة النظر في مجمل استعانة أمل دنقل بالتراث في قصائده المختلفه.

لقد سبق القول أن التراث كان مصدراً رئيسياً لتشكيلات الشاعر، وأنه أشار في مختلف حواراته إلى ضرورة التعامل مع التراث لأهداف متعدّدة، منها تثبيته في نفس القراء وتذكيرهم به كوظيفة من وظائف التوعية، ومنها أن هذا التراث يساعد على الإيصال ثم الحديث عن الواقع المعاصر عبر رموز أو أقنعة تراثية. وقلنا إنه كان واعياً -في حواراته- بأنه لا ينبغي التسليم بالتراث والسكن فيه، وإما لابد من شدّه إلى الحاضر بل إلى المستقبل أيضا.

ولقد قرأنا أخيراً كتاباً صدر عن «التراث الإنساني في شعر أمل»(١). تناول فيه مؤلفه نزعة أمل التراثية ومصادره التراثية ثم رؤيته وطريقته في التعامل مع التراث، وكان أمينا في رصد ما ورد في شعر أمل وحواراته، ولكنه للأسف لم يستطع أن يقدّم تحليلاً -ولو جزئياً- لمنهج الشاعر في التعامل مع التراث فيما عدا انتقادات ايديولوجية أثبت فيها رفضه لتمرّد أمل على الصيغ التي قدم بها القرآن، الشيطان وابن نوح..الخ، دون أن يحاول استيعاب ما إذا كان ذلك التمرّد ممتداً وعميقاً أم هو مجرد مخالفة ظاهرية ولماذا فعل الشاعر ذلك في ضوء بناء القصيدة.. الخ فاذا عدنا الآن إلى تعامل أمل الشعري في نصوصه مع التراث لنحاول إدراك العلاقة بينه وبين التحليل السابق لقصيدتنا، وجدنا الكتاب السابق يرصد ملاحظة مهمة، وهي أن أمل قد اختار «من التاريخ فترات الحرج والصراع والدرامية.. أو بتعبير آخر.. فترات تتسع رقعتها للجدلية التي تحكم علاقته مع هذا التراث»(٢). وهي ملاحظة صحيحة وتمتد لتشمل تعامل الشاعر مع التراث غير العربي/ الاسلامي أيضاً. كما أنها تبدو طبيعية في ظل

---

(١) راجع د. جابر قميحة:«التراث الانساني في شعر أمل دنقل». هجر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلان. القاهرة ١٩٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص١٦٨.

طبيعة أمل التناقضية الحادة، وفي ظل الظروف التي عاشها- مع جيله (جيل الستنيات) من قلق وتوتر وأزمات نتيجة الوضع التناقضي الذي عاشوا فيه اجتماعياً وسياسياً ,إنسانياً.

كذلك يوضح التأمّل في هذه القصائد، وهي كثيرة، أن الشاعر يختار قناعا تراثياً معيّناً ويتبنّاه. وفي كثير من القصائد يكون هذا التبنّي تامّاً. ونادراً ما يكون هذا التبني جزئياً ومغطى بنوع من التمايز كما هو الحال فى قصيدتنا الحالية «مقابلة خاصة مع ابن نوح». غير أنه من المهم أن نشير إلى أن الشخصيات المختلفة التي يختارها أمل دنقل، رغم أنها شخصيات من التراث، إلا أنها تمثل عنصراً مناوئاً -في الغالب- للمفهوم الرسمي للتراث، أي أنها عناصر ليست سلطوية- في الأغلب- بل انقلابية أو متمردة، أو هي عناصر رفض على الأقل. ولنراجع هذه القصائد فنجد مثلاً: المتنبي -أبو موسى الأشعري- زرقاء اليمامة- عنترة العبسي- سبارتاكوس- أبو نواس، سرحان- اليمامة.

وهي جميعها بالتأكيد ليست شخصيات ثبوتية في التراث العربي، إنها شخصيات صاحبة قضية تناضل من أجلها بطريقة أو بأخرى، وبعضها قُتل من أجل هذه القضية، وهي شخصيات معادية للسلطة. غير أنها جميعاً -وهذا أمر هام- شخصيات فردية وليست جماعية، ولم تصل في تمردّها إلى حد الثورة على الإطلاق. بل إن شخصية منها مثل سبارتاكوس الذى كان ثورياً بحق وقاد ثورة للعبيد قُتل خلالها، نجد أمل يختار منها لحظة النهاية، لحظة الهدوء والمهادنة والاستكانة بعد الهزيمة (راجع القصيدة في ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»). وهذه الشخصيات لأنها تمردية وفردية، فإنها لم تصل أبداً إلى مناقضة جذرية للسلطة وللتقاليد، رغم ما يبدو من أن تقليديّتها -في زمننا الردىء- تُعتبر قيماً عظيمة.

ولا شك أن هذا الاختيار يتفق مع منطق التمرّد المطلق الذي تبنّاه أمل في كثير من حواراته ومنها الحوار - في الملحق- الذي عبّر فيه عن مفهوم الشعر على أنه «البحث عن لؤلؤة المستحيل الفريدة»... وأن الشاعر «ثوري» دائماً يرفض الواقع من أجل الحلم الذي إذا تحقق أصبح واقعاً مرفوضاً وينبغي البحث عن حلم آخر. وهو مفهوم وجد تجلّيه الأكمل في صيغة اليمامة في القصيدة الجميلة «أقوال جديدة عن حرب البسوس»: «أبى لا مزيد». انها لا تريد الثأر من قاتل أبيها، كما أنها لا تريد الصلح معه. إنها تريده حياً كما كان»(١).

ولا شك أن هذا المنطلق يمكن أن يقود -هو بذاته- إلى تبنّي الماضي الذهبي النبيل الذي كان فيه الأب حنوناً وعطوفاً وقائماً، وكانت الخيل كالناس تتمتع بكامل الحرية -في المرحلة البدائية- وهو منطق ينعي الزمن الرديء الذي صار فيه الناس يصالحون أعداءهم مستسلمين، وأصبحت الخيول تمتطيها السائحات الأجنبيات.. الخ.

نستطيع القول إذن أن الشاعر -في مفهومة المثالي للشعر- وفي رؤيته المثالية للواقع- يختار النماذج الفردية المجيدة المتمرِّدة، التي تنتهي حياتها دائماً -بسبب حدود تمرّدها- بالموت أو اليأس والإحباط، وينتهي للالتقاء بالتراث في مفاهيمه الثبوتية، رغم مظهرها الرافض والمتمرد. ولكن التساؤل الذي ينبغي أن يُطرح حتى تكتمل الدائرة هو: كم من النماذج الثورية الحقيقية طرحها التراث العربي كي يلجأ إليها أمل دنقل؟ وأين هي الرؤى الثورية المتحققة في الواقع المعاصر حتى يتبنّاها؟ وبمعنى آخر: ألم تُحبط كل المحاولات الثورية المحدودة التي شهدها تاريخنا وحاضرنا تماماً؟

---

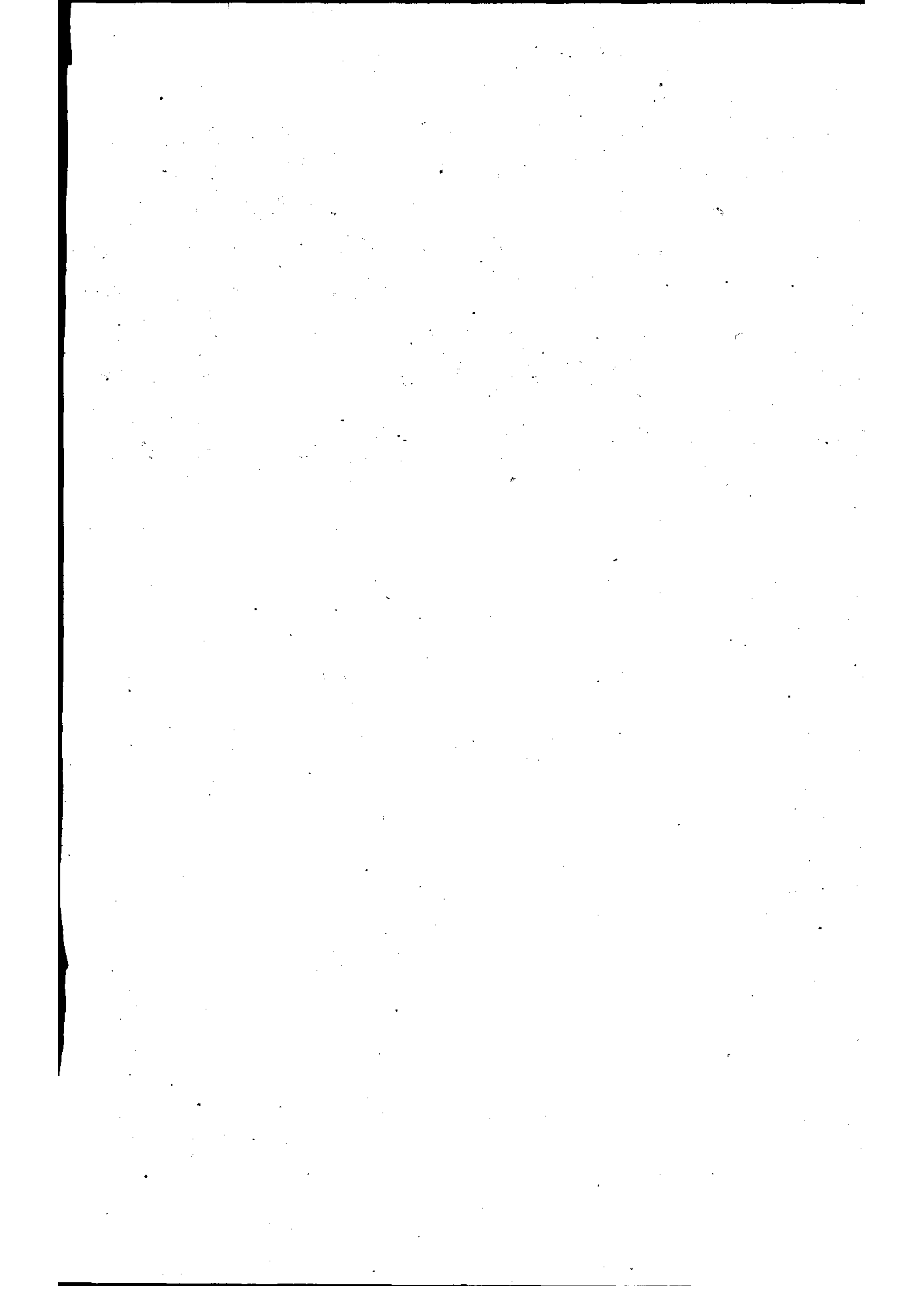
(١) رابع القصيدة في «الأعمال الكاملة» وحديثه عنها في الحوار المنشور الملحق.

قد يكون تساؤلاً قاسياً، ولكن اللجوء إليه ضرورة لكي نفهم لماذا لم يكن أمل دنقل شاعراً ثورياً، وهو الذي قدّم أكثر القصائد رفضاً، متبنّياً لحركة الطلاب، أكثر مظاهر الرفض في واقعنا المعاصر في أوائل السبعينات (راجع قصائده: سفر الخروج والكعكة الحجرية، وغيرها من قصائد ديوان «العهد الآتي»-أي عهد الثورة والشعب كما يقول في أحد تفسيراته(١). ألا يصبح التراجع الثوري وانهيار الحلم الوطني- كما قال في حوار الملحق- دافعاً لتأكيد هذا النزوع التمرّدي ليصبح الموت تتويجاً «لرحلة الضياع والغربة والضباب، رحلة الأصداء أمام القافلة المسدودة الدروب»(٢).

❖

---

(١) حوار مع هاشم شفيق، مرجع سابق (٢) ابراهيم فتحي، مرجع سابق.



[٧]

البنية/ الرؤية

تكشف التحليلات السابقة عن أن القصيدة تتمتع ببناء درامي واضح، وهذه ليست سمة نادرة في شعر أمل دنقل وإنما هي متواترة في كثير من قصائده حتى منذ البداية، ويمكننا القول أن هذه السمة واحدة من العناصر التي ميّزت شعر أمل عن كثير من شعراء الجيل السابق له من أنصار الشعر الحر، وكذلك تميّزه عن كثيرمن شعراء جيله، وهي- مع خصائص أخرى- كانت كافية لإبرازه كواحد من أهم الشعراء العرب في تلك الحقبة المعاصرة من تاريخنا الشعري.

لقد كان الإحساس بالدراما يملأ الحياة الاجتماعية والإنسانية فيما بعدالحرب العالمية الثانية في العالم العربي، وقد وجد هذا الاحساس كثيراً من الشعراء الذين حاولوا أن يعبّروا عنه، ونجح من بينهم شاعر مثل صلاح جاهين في الجيل الأول وشاعر مثل أمل دنقل في الجيل الثاني، وليس مصادفة أن كلاً منهما يتمتع بحس مرهف عالٍ وحاد بالتناقضات، ليس فقط على المستوى الاجتماعي، وإنما أيضاً على المستوى الفنّي، بحيث استطاع كل منهما أن يعكس التناقض الجوهري في لحظته التاريخية، عبر لغة فنية قادرة على نقل هذا التناقض إلى المتلقّين.

إن درامية القصيدة -وهي شيء مختلف تماماً عن الدراما الشعرية- تعني بالضرورة سعياً لبناء القصيدة وعدم تركها في إطار حلقات متقاطعة أو متواصلة أو شذرات متناثرة. وهذه السمة كانت مطلباً ملحاً للشعر العربي الحديث منذ بدايته (ولو على المستوى النظري)، وأكثر إلحاحاً لدى الشعراء المعاصرين، غير أنها لم تصبح ملمحاً واضحاً في القصيدة إلا في الستينات، ومع الجيل الثاني من الشعراء المعاصرين، في بلدان العالم العربي المختلفة (محمود درويش، سعدي يوسف، حسب الشيخ جعفر، أمل دنقل، محمد الماغوط، سميح القاسم.. الخ).

وفي تقديري أن هذه الخصيصة -والتي سماها أمل الصورة المركّبة التي تعكس العالم المركّب -هي أهم خصيصة ميّزت هذا الجيل من الشعراء عن الجيل السابق له، وكان أمل واحداً من أبرز المساهمين في تقديمها عبر إحساسه الحاد بالتناقضات فكرياً وفنياً.

٧ - ١: يأخذ بناء قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» شكل البناء الدرامي التقليدي: بداية، وسط، نهاية. فرغم التوزيع الطباعي للقصيدة الذي كشف في ملمحه الظاهر الأولي انقسام القصيدة إلى ستة أجزاء، إلا أن علامات الترقيم وهي جزء من ذات التوزيع، قد كشفت في منحناها الذي قدّمناه في البداية أن هناك ذروة واضحة في هذه الأجزاء الستة تشمل الأجزاء الثالث والرابع والخامس، بينما ينتمي الجزء الثاني إلى الأول في محور واحد، ويبقى الجزء السادس في محور النهاية وحده متميزاً. ومع ذلك فإن ما أشار إليه الملمح الظاهر للتوزيع الطباعي ظلّ -طوال التحليلات- هادياً مهماً، وخاصة في محور الوسط، الذي كان واضحاً، منذ البداية، أنه كان بدوره مبنياً بناء درامياً ثلاثي الأجزاء، ولكنه ليس على الشكل التقليدي للدراما وإنما

بشكل جدلي، يمكن أن نجد فيه سمات الجدل الماركسي ظاهرياً، ولكنه أميل إلى الجدل الهيجلي في العمق.

إن الصراع الدرامي في محور الوسط يقوم بين طرفين، يمثل الطرف الأول فريق الفارّين، ويمثل الطرف الثاني فريق الصامدين، ويحتل كل منهما جزءاً من المحور (الثالث والرابع). أما الجزء الخامس من القصيدة فيمثل قمة لهذا الصراع تبدو في نهايتها نوعاً من انتصار الفريق الثاني، إذ فشل الفريق الأول في إقناعه بالفرار. إن هذا -بالتأكيد- نوع من انتصار أحد النقيضين بالمعنى الماركسي للجدل. غير أن الجُمل الاعتراضية التي وضعها الشاعر بين قوسين مع علامة تعجب (يسمونه الشعب!) و(نأبى النزوح!) يُشكّك إلى حدٍّ كبير في مدى صحة وعمق هذا الانتصار، مما يفتح باب الصراع ولا يُغلقه في هذا المحور، بحيث ينتهي محور الوسط، وقد انتهى الصراع شكلياً، ولكنه انفتح عبر صراع آخر في نهاية المحور واستمر في المحور الأخير، حيث نلاحظ حدة الأسى وغلبة الشك في مجمل العناصر التي حققت الانتصار (قلب الشاعر -الرفض- وحب الوطن) واستمرار هذا الصراع يحتمل ثلاثة تفسيرات، أما إنه نوع من التعارض المطلق الذي لا ينتصر فيه أحد الطرفين على الآخر، وهذا يمثل التعارض الدائم والذي يتضح في فلسفة اللا أدرية وامتدادها في بعض المذاهب البنيوية. أو أنه انتصار لطرف الشك الداخلي من قبل الشاعر، على ما بدا ظاهرياً من انتصار، وهذا جدل ماركسي الشكل عدمي المضمون، أو أن النهاية هي تأليف بين النقيضين: الانتصار والهزيمة، وهذا جدل هيجلي واضح.

إن هذه الإمكانيات الثلاثة محتملة، ولكن واحدة منهما -بالتأكيد- أقوى من الأخريين. ومثل هذا الترجيح يحتاج إلى متابعة أكثر تفصيلاً لنتائج التحليلات السابقة من ناحية، ودراسة للأصول

الفلسفية للشاعر، في غير هذه القصيدة من ناحية أخرى.

إن مُجمل حركة القصيدة يشير إلى مجموعة مركّبة من الصراعات: هناك صرع أول بين الطوفان والمجتمع، وهذا الصراع يبدأ منذ المحور الأول في القصيدة ويستمر حتى نهايتها التي تعلن انتصار الطوفان بصرف النظر عن كون القلب ميتاً أم لا. ونتيجة هذا الصراع مبنية على نتيجة الصراع الثاني، أي الصراع الطبقي، بين الفارّين والصامدين، فلو كان الصامدون أقوى وأكثر (من الشباب، والشاعر المتشكك) لربما كان يمكن الانتصار. ونتيجة هذا الصراع الثاني (الطبقي) مبنية هي أيضاً على صراع ثالث هو صراع في داخل الشاعر (ابن نوح) وفي حركته. فلو كان واثقاً من فعله وأكثر ثقة بالآخرين وتفاعلاً معهم، فقد كان يمكن أن تكون جبهة المقاومة والصمود أقوى قدرة على الانتصار، والعكس أيضاً صحيح.

إن هذه الحركة الدرامية للقصيدة بصراعاتها المتعددة قد ظهرت -رويداً رويداً- عبر التحليل للمستويات المختلفة في تشكيل القصيدة، وهي مستويات قام بعضها بدور أحادي وقام البعض الآخر بدور متعدّد الدلالات، واتفقت كل مجموعة من المستويات على إبراز دلالة بعينها، ولكنها جميعاً اتفقت على تحقيق هذا البناء الصراعي المتعدد المستويات، تشكيليا ودلاليا. وهي ذاتها تستطيع أيضاً أن تكشف رؤية الشاعر الأساسية، بعد أن أشارت إلى عناصر مختلفة من هذه الرؤية عبر التحليل.

٧ - ٢: يكشف تحليل قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» أنها تحمل رؤية حديثة أو معاصرة بأدق معنى للكلمة. ولسنا هنا في منافسة أو مضاهاة مع مقولات «الحداثة» أو «الحساسية الجديدة» التي يُنفي منها أمل دنقل أحياناً، ويُقبل في أحيان أخرى. ولكننا

نستخدم مصطلح الحديث والمعاصر بالمعنى المباشر الذي يُلصق الفنان بزمنه وواقعه على مستواه العميق بالطبع وليس في الظاهر. وليس العنصر الحاكم هنا هو كون الفنان قد عاش في الزمن الحديث أو المعاصر، وإنما الأساس هو كون رؤيته حديثة أو معاصرة لعمق زمنه وليس لسطحه أو هامشه. فكم من فنان عاش يجترّ ماضيه على كافة المستويات دون أدنى إحساس بالتناقض بين معيشه في الماضي وفي الحاضر، مما هدد طوال الوقت فنه بالزوال.

حداثة الرؤية في هذه القصيدة بادية على أكثر من مستوى، لعل أبرزها هو مستوى اختيار العناصر التشكيلية الحديثة والتي تقودنا إلى اختيار عناصر من الفكر الحديث. ونقصد بهذه العناصر، شكل الشعر الحر المستفيد من التدوير إيقاعياً، والمفارقة والتهكّم والمناقضة مجازياً. والدراما بنائياً.

إن أحداً لا يستطيع أن يجادل في كون الشعر الحر شكلاً حديثاً، لم يعرفه الشعر العربي قبل العصر الحديث، بل قبل الفترة المعاصرة من هذا العصر. فرغم أن عدداً غير قليل من القصائد التي كُتبت على هذا الشكل، قد وُجدت في العالم العربي منذ عشرينيات القرن(١)، إلا أن هذا الشكل لم يصبغ شكلاً ذا مضمون حقيقي يكمله، يفرض على الواقع الشعري والاجتماعي اعتباره شعراً حقيقياً، إلا في النصف الثاني من القرن، وحين نقول «شكلاً ذا مضمون يكمله» فإننا نقصد مضموناً حُرّياً يتطلّب هذا الشكل الحر ويفرضه. وليس ثمة جدال في أن مضمون الحرية بمعانيها المختلفة، اقتصادية وسياسية وفلسفية، كان همّاً واضحاً لدى الشعراء العرب منذ تلك الفترة، وبمعنى أعمق من

---

(١) راجع كتابنا: موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو. دار المعارف بالقاهرة ط ٢ ١٩٩١، الفصل الثلث

مفاهيمها التي كانت قبل ذلك، ليس فقط لدى الشعراء وإنما مصادفة ما يُجمع عليه الدارسون، من توافق تبلور حركة الشعر الحر ونضجها مع تبلور ونضج حركات التحرر العربية وبداية جَنْيها لثمار نضالها السابق وتولّي قياداتها السلطة.

لقد أتاح شكل الشعر الحر لشاعرنا وأساتذته وزملائه حرية توزيع التفعيلات والقوافي بطريقة غير مقررة سلفاً، ليخلقوا من هذا التوزيع إيقاعاً جديداً حراً ملائماً لطبيعة تجاربهم ومضامينهم المتغلّبة على السابق والجاهز، أي مضامينهم المتحررة أيا كان نوعها ذاتياً أو اجتماعياً، وإن كان معظم تجاربهم قد ارتبط دائماً بخيط الحرية الاجتماعية لهذه الدرجة أو تلك. ولذلك فليس عبثياً أن نجد أن بعض القصائد التي كتبها أمل دنقل -وغيره من أساتذته وزملائه كالسياب وصلاح عبد الصبور- في إطار الشكل التقليدي، كانت صياغة لتجارب تقليدية- غزل أو رثاء.. الخ(١).

ولقد سبق أن رأينا في التحليلات السابقة مدى حدة الضرورة في أن يكتب أمل قصيدته هذه في شكل الشعر الحر، لما أتاحه له ذلك من توزيع مساحات السواد والبياض وطول الجمل وقصرها، وإفراد السطور أو إدماجها، وما أدى إليه كل ذلك من إمكانيات فنّية ومضمونية واسعة. وهذا يقودنا إلى وسيلة التدوير التي استخدمها الشاعر.

إن إمكانية التدوير وسيلة متاحة دائماً في الشعر الحر، بل كان متاحاً بعض أشكالها في الشعر التقليدي، وذلك حين يقسم الشاعر كلمة ما بين شطرتي البيت. غير أن تحويل هذه الإمكانية إلى وسيلة

---

(١) راجع قصائد (ياوجهها، رسالة من الشمال. أوتوجراف في ديوان «مقتل القمر») وقصيدته في رثاء محمود حسن اسماعيل. وبشأن السياب (راجع دراستنا عنه المشار إليها سابقاً).

شائعة، تمتد في كثير في أجزاء القصيدة، لم يحدث إلا في مرحلة متأخرة نسبياً من تاريخ الشعر الحر (أي أوائل الستنيات تقريباً)(١) وبعد ذلك بدأت تصبح تقنية حاكمة للقصيدة كاملة عند بعض الشعراء أمثال حسب الشيخ جعفر.

ورغم أن التدوير يفرض على الشاعر بعض القيود، مثل ضرورة استخدام وزن واحد، وعدم قدرته على الاستفادة من امكانيات ايقاع النهاية،بإمكانياته المتعددة التي سبق أن أشرنا إليها في التحليل، كما أنه يمكن أن يوقعه فى بعض المزالق مثل التداعي غير المحكم الذي يمكن أن يخلّ ببنية القصيدة، إلا أنه (أي التدوير) يشير إلى فلسفة شعرية محددة، يمكن أن نسميها فلسفة الحالة، أي رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها.

وإذا كان أمل دنقل قد استخدم التدوير في كثير من قصائده، وخاصة في دواوين «العهد الآتي» و«أقوال جديدة عن حرب البسوس» ثم «أوراق الغرفة رقم ٨» إلا أنه لم يكتب أبداً القصيدة المدوّرة، لأنه لم يتبنّ أبداً مفهوم «قصيدة الحالة» بتداعياتها الفنية والفلسفية، وظلت القصيدة لديه دائماً بناء محكماً ومحكوماً، يستفيد من كافة

---

(١) التدوير في الشعر العربي القديم يعني امتداد آخر كلمة في الشطرة الأولى إلى الشطرة الثانية، ولكنه في الشعر الحر أصبح امتداد التفعيلة الأخيرة في السطر إلى السطر الثاني. وقد وُجد في نصوص كثيرة للسياب وصلاح عبد الصبور، غير أنه قد انتشر منذ أوائل الستينات وخاصة عند يوسف الخطيب وغيره ليصبح أساساً لما سمّي بالقصيدة المدورة.

- راجع حواراً مع يوسف الخطيب في مجلة «الثقافة» الجزائرية عدد ٧٨ نوفمبر ١٩٨٣. (نقلاً عن جابر قميحة. مرجع سابق ص ١٨٩).

الإمكانيات القديمة والحديثة التي تخدم القصيدة، وتخدم فلسفته في الشعر، ماهية ووظيفة، كما أشرنا عند الحديث عن استخدامه للتقفية كوسيلة فنية لجذب المتلقّي الذي حرص أمل دائماًعلى توصيله والوصول إليه. ودون أن (يعبر) عن ذاته أو يعلق عليها.

وبهذا المنطق لم يمتنع أمل عن استخدام التدوير كوسيلة ضمن الوسائل التي يفيد بها قصيدته. وهذا ما رأيناه عند تحليل التدوير في هذه القصيدة، حيث لاحظنا كثرته في المواقع التي تصف حركة الطوفان وحركة الفارّين وحركة المقاومين (بدرجة أقل) بينما ينعدم تماماً في المحور الأخير. فقد استخدمه في وصف الحركة الخارجية السريعة وقلّله أو نفاه من الحركة الداخلية. وكان هذا مفيداً إلى حد كبير بنائياً ودلالياً في كشف حركة القصيدة ومعناها.

٧ - ٣: تمثّل المفارقة والمناقضة والتهكّم الخصائص الأساسية لعلاقة النص الدنقلي بالواقع، سواء كان هذا الواقع موضوعيا (اجتماعيا بالأساس) أم ذاتياً. ولقد رأينا كيف أن هذه الخصائص قد كمنت وتمظهرت في القصيدة منذ بداية مستوى الشكل الطباعي واستمرت مع مختلف مستويات التحليل وصولاً إلى مستوى التناص. رأيناها في علامات الترقيم الواضحة (الأقواس والتنصيص وعلامات التعجب) ورأيناها في المقابلات اللفظية وفي التركيبات النحوية وفي التنغيم.. الخ، ورأينا دورها في كشف أعماق القصيدة وصراعاتها المتعدّدة وبنيتها الدرامية.

ويصعب أن يجد الدارس نماذج كثيرة لهذه الخصائص في الشعر العربي قبل أمل دنقل، فلا يذكر المرء سوى المقابلات الجزئية في بعض قصائد السياب أو نزار قباني. ولكن المؤكد أن هذه الخصائص قد

انتشرت في النص الشعري والقصصي بصفة عامة منذ الستينات، وخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧. ورغم وجود بعض حالات المفارقة القليلة في شعر أمل قبل ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» إلا أن تحولها إلى خصيصة أساسية لم تحدث إلا منذ هذا الديوان، والذي ارتبط هو أيضاً بالهزيمة.

إن المفارقة والمناقضة، كما هو واضح، إدراك للتناقض، لمبدأ التناقض (أو التضاد) في الحياة بصفة عامة وفي جزئياتها وعناصرها المختلفة، إدراك للتناقض بين عناصر الحياة، بين الطبيعة والمجتمع، بين الفيزيقا والميتافيزيقا، بين عناصر المجتمع نفسه، بين المجتمع والذات، بين الذات ونفسها.. ولذلك يبدو الإكثار من استخدامها كرد فعل طبيعي لمبررات الهزيمة وآثارها(١).. غير أن هذا لا ينفي أن استخدام المفارقة بما تحمله من موقف فلسفي سمة في إنسان العصر الحديث بصفة عامة، كما شهده وصنعه المجتمع الأوروبي. ومن هنا نجد المنظرين الغربيين يقدمونه كما يلي:

«ينطوي موقف المفارقة على القول أن ثمة تناقضاً أساسياً في الأشياء، أي أنها من وجهة نظر العقل لدينا، تنطوي على سخف لابراء منه»(٢).

ويقول توماس مان: إن «تاريخ المفارقة (هو) تاريخ الوعي الكوميدي والمأساوي معاً. لقد استطاعت المفارقة خلال القرنين الأخيرين مساعدة الناس في مواجهة حالة غياب الإله واكتشاف أن العالم لم يُخلق لإرضائهم بالذات، وهو ما يؤدي إلى اندحار الأمل (الكوني) والناس»(٣).

---

(١) سيزا قاسم: «المفارقة في القص العربي». مرجع سابق، ص١٤٣ - ١٤٤.
(٢) چورج بالالانت: «المفارقة، دراسة نفسية» في «المجلة الفلسفية لفرنسا والخارج» شباط ١٩٠٦ ص٢٥٣ -نقلاً عن ميوميك، مرجع سابق ص ١٠٦.
(٣) نقلاً عن ميوميك، ص ١٢٥.

أما المفارقة والتهكم -عند كيركجارد فهي «تكشف عن تباين واختلاف بين المُثل العليا التي وضعها المرء لنفسه، وبين واقعه الفعلي» و«للتهكم يدمر الواقع الفكري ويلجأ إلى عالم الإمكان»(١).

ويلخص چليسكبرج رؤية الأدباء المحدثين للمفارقة في كتابه «رؤية المفارقة في الأدب الحديث» على النحو التالي:

«ويقع أساس المفارقة العامة في تلك التناقضات، التي تبدو جوهرية لا يمكن حلها، مما يواجه الناس عندما يتأملون في مسائل مثل أصل الكون وغايته، حتمية الموت، الانقراض الأخير لجميع أنواع الحياة، استحالة الكشف عن المستقبل، التضارب بين العقل والعاطفة والغريزة، االإرادة الحرة والحتمية، الموضوعي والذاتي، المجتمع والفرد، المطلق والنسبي، الإنساني والعلمي. ويمكن القول إن أغلب هذه المسائل يمكن تقليصها إلى تنافر كبير واحد هو ظهور صور متعددة للنفس، ذاتية التقويم، حرة في حد ذاتها لكنها مقيّدة زمنياً، وذلك في عالم يبدو غريباً تماماً، عديم الهدف تماماً، حتمياً تماماً، وشاسعاً بشكل لا يُدرك. ويبدو أن هذا العالم يتكّون من نظامين لا يمكن أن يتآلفا. ينشط الأول، ولا يمكن أن ينشط إلا في إطار المعاني والقيم والاختيارات العقلانية والغايات، ويبدو أن النظام الثاني لا يمكن فهمه في هذه الحدود. ولكن، بالرغم من أن هذين النظامين غير متآلفين إلا أنهما متداخلان في بعضهما كذلك، فالنظام الغريب يمدّ سلطانه إلى مركز النظام (الإنساني)، كما يشعر النظام (الإنساني) أنه مضطر لايجاد معان وقيم وغايات في اللاإنساني، وباختصار: لتقليص الثنائية إلى وحدة»(٢).

---

(١) إمام عبد الفتاح إمام: «مفهوم التهكم عند كيركجورد»، حوليات كلية الآداب -جامعة الكويت، الرسالة ١٩ سنة ١٩٨٣ ص١٤.

(٢) نقلاً عن ميوميك، ١٠٧ - ١٠٨.

ورغم أن المفارقة قد وجدت قديماً كحيلة بلاغية أو وسيلة حوارية عند العرب والأوربيين كما أشرنا من قبل، إلا أنها لم تظهر كموقف فلسفي واضح في أوروبا إلا منذ القرن السادس عشر، حيث يبدأ عالم الفكر المسيحي المغلق يفقد قوّته في الإقناع.. بدأ الناس يعون بالتدريج التناقضات الأساسية في الحياة، وكان ذلك نتيجة حتمية لتنامي دراسة الإنسان وعالمه بشكل موضوعي من جهة، ومن جهة أخرى نتيجة تنامي الإعراض عن إطاعة أوامر من نوع «لاتجادل في الله»(١).

ويعبّر جورج لوكاتش عن هذا المعنى بطريقة أعمق حين قال:

«سمّى منظّرو الرواية الأول، أي جماليو بدايات الرومانسية، المفارقة التهكّمية Irony، الحركة التي عبرها تتعرف الذات على نفسها وتلغيها.. وتشير إلى أن الذات المعيارية والمبدعة تنقسم إلى ذاتين: الأولى تواجه -من حيث هي داخلية- تركيبات القوى الغريبة عنها وتحاول أن تجعل هذا العالم الغريب يمتص ذات مضامين حنينها الخاص، والأخرى تكشف الخاصية المجردة وبالتالي المحدودة للعالمين الغريبين إزاء بعضهما: الذات والموضوع. وهذه الذاتية الأخيرة تفهمهما في حدودهما المدركة كضرورات وشروط لوجودها. وبفضل هذا الوضوح في الرؤية، تدرك هذه الذاتية الأخيرة، رغم قبولها لثنائية العالم، وتشكل عالماً ذا وحدة عبر حركة تتفاعل فيها وتشارك عناصر غير متجانسة في الأساس»(٢).

وليس بعيداً عن جميع هذه المعاني التي أوردناها أن تكون

---

(١) المصدر نفسه، ص١٠٩ - ١١١.

(٢) Lukas: Theorie du Roman. Edition Gonthier susis, 1963, p. 69.

معبّرة -عبر جزئياتها المختلفة -عن تناقضات المجتمع الرأسمالي واغترابه، بين حرية الفرد وقهر السلطة التي تُعمِّم على المجتمع والطبيعة بصفة عامة، والتي تؤدي إلى انشقاق الذات الإنسانية نفسها إلى أجزاء، جزء حالم بمثل أعلى لا يتحقق، وجزء يعيش حياة مجتمعه وإهداره لكل قيمة إنسانية.

ولا يستطيع المرء أن يزعم أننا كمجتمع -عربي أو مصري- بلا اغتراب،ولكن المؤكد أننا لم نمر بمثل هذا الاغترابات، وإن كان المجتمع الناصري قد شهد ما يقترب منها، حين عاش الأدباء والمثقفون الواعون بصفة عامة هذا التناقض الحاد بين الشعارات الوطنية والقمع السياسي والديكتاتورية، مما أدى إلى نشوء تلك النزعة الشبيهة بالمفارقة التهكمية ذات الأصول العدمية أو العبثية، سواء في النثر أو في الشعر. ولكنها لم تكن هي المسيطرة، بل إن كثيراً من المفارقات التهكمية قد ركزت على الواقع الخارجي، وليس على اغتراب الذات وعدميتها. ومثال ذلك كثير من قصائد أمل دنقل، مثل (سفر الخروج: الكعكة الحجرية) وبعض قصائد «العهد الآتي». في مثل هذه القصائد كنا ننجو من التعارضات الثابتة والمطلقة، وإن كنا نجدها في بعضها مثال:

أبانا الذي في المباحث

كيف تموت

وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت

(ديوان «العهد الآتي»/ قصيدة «صلاة»)

فإذا عدنا إلى قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» وجدنا أن

التهكم والمفارقة قد بدأت خاصة بالواقع الخارجي في الجزء الأول من القصيدة ولكنه انتقل إلى الداخل.. إلى انقسام الذات الشاعرة في الجزء الثاني والثالث معبّراً عن أزمة اغتراب حادة، تُشكّك في القيم الأساسية لدى الشاعر.

ولو أننا انتقلنا إلى مفارقة الشاعر للتراث، التي تحدثنا عنها، لوجدنا فيها نوعاً من التحقق للتفارق بين القيم المثالية التي يتبنّاها الشاعر والتي كانت متحققة في «ذلك الزمن الذهبي النبيل» (قصيدة الخيول) وبين ما يعيشه الشاعر من واقع مرفوض رفضاً كلياً، ولكن دون جدوى أو نتيجة.

- انظري أمتك الأولى العظيمة

أصبحت: شرذمة من جثث القتلى

(من قصيدة: في انتظار السيف -تعليق على حدث)

- آه لو أملك سيفاً للصراع

آه لو أملك خمسين ذراع

لتسلمتُ -بإيماني الهرقلي -مفاتيح المدينة

آه.. لكني بلا حتى.. مؤونتا

(من قصيدة: حكاية المدينة القصية -تعليق على ما حدث)

إن المفهوم يمكن أن يقودنا إلى بعض عناصر المثل الأعلى الكامن في ذهن أمل، والذي عبّر عنه مرات عديدة في شعره وحواراته، والذي يمكن أن يكون عائداً إلى بعض التأثيرات الوجودية والرومانسية. إن الحنين إلى الماضي النبيل سمة رومانسية واضحة منذ

الرومانسيين الألمان[1]، وعند أمل نجد الحنين إلى الماضى، سواء كان القرية كما في قصيدتي (مقتل القمر، وماريا «بديوان مقتل القمر»)، أو إلى الأصول العربية القديمة النبيلة كما في قصائد «الخيول» وفي قصيدة «لا تصالح» التي يقول فيها:

لا تصُالح

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة

النجوم.. لميقاتها

الطيور -لأصواتها

والرمال.. لذراتها

والقتيل لطفلته الناظرة.

حيث الحنين إلى الصورة المثلى للمجتمع البدائي، للحق المطلق والعدل المطلق.

إن الوجود عند الوجوديين ليس هو الحاضر المعيشي، وإنما هو الماضي الذي صنع الحاضر، وهو وجود فردي في المقام الأول. وهو -في نفس الوقت- على الأقل عند هايدجر، موتٌ، والموت وجود. وهنا تتصل الحلقة مع نيتشه الذي يقدّم لأمل دنقل واحدة من أبرز عناصر فلسفته وخصائص شخصيته أي «ارادة القوة» والفرد العبقري. إن «الغرض من الحضارة لدى نيتشه هو إبراز العبقري، فهذا العبقري العظيم هو وحده الذي يعطي معنى للحياة.. أما الذين يقولون

(١) عبد الفتاح إمام، مرجع سابق ص٤٣.

بالسعادة لأكبر عدد ممكن منهم فهم واهمون. والحياة الإنسانية غامضة بل ومخيفة من جملة وجوه. وهذا الذعر الذي نحسّه في مواجهتنا للحياة وفي شعورنا بمعنى الوجود، إنما ينشأ عن أن الله قد مات كما أعلن زرادشت على لسان نيتشه، ومن ثم صار الانسان إنساناً فحسب، أعني محكوماً عليه بالموت وبالنزول إلى نوع من العيش العابث الذي لا معنى له. فالنهاية المقدّرة للعالم هي ظهور السبرمان، أي الإنسان الممتاز. ولكن ماهي النهاية المقدَّرة لمثل هذا الإنسان: هل هي الحياة؟ إن الحياة هي حياة موت، هي زبدٌ طاف فوق بحر من اللامعقولية.. إذن فالحياة لا معنى لها وكذلك الإنسان. والإنسان النيتشي قريب الشبَه، إلى حد كبير، من الإنسان الهيدجري الذي هو دائماً في قبضة الموت. فالموت، كما يقول هيدجر، نوعٌ من الوجود الذي يسيطر على الإنسان منذ مولده. والموت الذي هو موت فحسب يؤكد اللامعقولية، والإنسان الذي هو إنسان فقط يمثل شخصية في مأساة لا يمكن إصلاح شأنها أو إعادة تمثيلها على نحو آخر»[1].

ألا تفسر هذه الفلسفية تلازُم العنصرين الغالبين في شعر أمل، وحياته (أقصد موته): الإرادة القوية والصلابة، أو العبقرية مع الموت:

عِمْ صباحاً أيها الصقر المجنح

عم صباحا،

سنة تمضي، وأخرى سوف تأتي

فمتى يُقبل موتي..

---

(١) عبد الفتاح الديدي: «الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة» ص١٩٢ - ١٩٣.

قبل أن أصبح مثل الصقر

صقراً مستّباحاً؟

(بكائية لصقر قريش/ أوراق الغرفة رقم ٨).

- فكل شيء يرتخي في لحظة التأهّب المرتقبة.

- حبيتي في لحظة الظلام، لحظة التوهّج العذبة

تصبح بين ساعدي جثة رطبة!

(موت مغنية مغمورة/ البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

أليس هذا مرة أخرى هو التعارض الدائم والثابت بين الحياة والموت، مع غلبة واضحة للموت، الذى تجذّر كثيراً فى قصائد أمل، وخاصة في مرحلته الأخيرة التي كان يعاين فيها الموت لحظة بلحظة، وهي المرحلة التي تنتمي إليها -بدرجة ما- قصيدة «مقابلة مع ابن نوح» مع اختلاف السبب.

٧ - ٤: كُتبت هذه القصيدة سنة ١٩٧٦، ونُشرت بصحيفة «الأهرام» في نفس السنة. وبعد وفاة أمل نُشرت ضمن ديوان «أوراق الغرفة رقم ٨» الذي ضمّ قصائده الأخيرة. والحقيقة أن هذا الديوان يضم مجموعتين لا مجموعة واحدة، مجموعة ينطبق عليها عنوان الديوان بالفعل، وهي قصائد: الجنوبي، ضد من، زهور، السرير، لعبة النهاية، ديسمبر -ومجموعة أخرى كُتبت قبل ذلك بفترة وتحمل ملامح مختلفة وهي قصائد: مقابلة خاصة مع ابن نوح، خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين، بكائية لصقر قريش، قالت امرأة في المدينة، إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه -وبين هاتين المجموعتين تقوم

قصيدتا: الخيول، والطيور، واللتان تمثلان مرحلة انتقالية بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية.

تتميز مجموعة «الغرفة» بطغيان التجربة الذاتية، تجربة المرض والموت، غوصاً في التجربة الإنسانية الخصبة والعميقة. ورغم عدم خلو المجموعة الأولى من هذه التجربة، إلا أنها كانت تختفي وراء تجربة تمس الواقع الخارجي مباشرة، كما لمحنا بوضوح في تحليل قصيدة «مقابلة مع ابن نوح» وكمايمكن أن نلمح في بقية قصائد المجموعة حتى «الخيول» و«الطيور». ورغم ذلك فإن ثمة ملامح مشتركة في كل قصائد الديوان تتمثّل في إجادة الصناعة الفنّية وإحكام البناء من ناحية، والرؤية الميالة إلى الاستسلام والموت من ناحية أخرى، رغم اختلاف الأسباب كما قلنا.

إن سبب الاستسلام في قصائد «الغرفة» (نقصد المجموعة الثانية) كان المرض وحضور الموت الدائم. اما السبب في الاستسلام في المجموعة الأولي فقد كان القهر الاجتماعي والسياسي وتراجع المشروع القومي كما قال أمل. لقد فرضت التغيرات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها مصر في السبعينيات تغيراً هاماً في رؤية أمل وفي فنه بدءاً من أدواته وانتهاء برؤيته لماهية الفن ووظيفته كما يبدو واضحاً في الحوار المنشور في الملحق.

من المؤكد أن الموت، وكثيراً من العناصر التي برزت في الديوان الأخير لأمل، كانت موجودة في رؤيته منذ البداية، ولكن وجودها لم يكن طاغيا، بل كان متراجعاً أمام عناصر أكثر إيجابية وصموداً وجهارة، ومن يراجع قصيدة «سفر التكوين» على سبيل المثال يجد اجتماعاً لطموحات ثورية متكاملة، ولكن القهر الاجتماعي والميتافيزيقي -وأولهما في تقديري جذر للثاني- أبرز عناصر الموت في هذه الرؤية بحيث صارت طاغية وواضحة.

إن رؤية أمل دنقل قد تشكّلت عبر فترة زمنية ممتدة وطويلة، قبل أن يولد وحتى لحظة وفاته. ويمكننا أن نجد فيها كثيراً من العناصر الثابتة وعناصر أخرى متغيرة بتغيّر الظروف المحيطة به.

ولد محمد أمل فهيم محارب دنقل في قرية القلعة بمحافظة قنا سنة ١٩٤٠ لأبٍ كان الوحيد في قريته الذي حصل -في نفس العام- على اجازة العالمَية من الأزهر. ولم يستمتع أمل كثيراً في ظل وجود أبيه أو بعد وفاته في عام ١٩٥٠. فقبل وفاته فرض عليه نوعاً من العزلة وربما بسببِ تميّزه العلمي، وبعد وفاته فُرض عليه (أمل) أن يتحمل مسؤولية أسرته بعد أن تخلى عنهم الجميع واستولوا حتى على ميراثهم من الأرض التي كانت ملكاً للأسرة الكبيرة، ملكية أقرب إلى المشاع.

كان أمل - بعد أن انتقل إلى القاهرة- طالباً بكلية الآداب، ثم هجرها دون استكمال ليعمل بالإسكندرية: ثم يعود إلى القاهرة ليلتحق بصفوف زملائه من جيل الستينات على مقهى ريش -يفخر أحياناً بأنه ينتسب إلى الأشراف، وأن نسبه يصل إلى قريش -عبر معاوية بن أبي سفيان، ولذلك فليس عبثاً أن تكون الدراسة الوحيدة التي كتبها هي عن قريش وتاريخها. وكان أمل يتعامل دائماً -وليس أحياناً- كنبيل من نبلاء العهد الماضي، يحمل كل قيم الأشراف النبيلة التي انحدر بها الزمن، وجار على الوجود الاجتماعي لهؤلاء النبلاء وعلى القيم النبيلة أيضاً، في ظلّ سيطرة البرجوازية الدنيئة (لأنها برجوازية صغيرة؟) والتي ظل أمل دائما يكرهها كراهية شديدة.

إن أمل يمثّل -لهذه الأسباب- في شعره، نموذجاً للبطل الإشكالي الذي يؤمن بقيم مثالية نبيلة لا يجد تحقُّقاً لها في هذا المجتمع، وهذا يلتقي مع ما سبق أن رصدناه من تأثّره بفلسفة نيتشه

من حيث إرادة القوة التي تجد تحققها -في النهاية- في الموت. ولا شك أن هذا النموذج يمكن أن نجده عند زملائه من جيل الستينات، ولكن أغلب نماذج هذا الجيل تختلف عن هذا النموذج في كونها نماذج «لبطل الضد» وليس البطل «الاشكالي». البطل الضد هو الذي ينتقد القيم القائمة دون أن يحمل إيمانا يقيينا بقيم نقيض. ومع ذلك فإن النموذجين رغم اختلافهما في الأبعاد النفسية والتعبير الفني، يلتقيان في الوقوع في عدمية حاكمة في النهاية، ويصبح الفن هنا «بديلاً عن الانتحار».

وربما كانت كلمات عبلة الرويني التي افتتحت بها كتابها عن أمل (الجنوبي) أكثر الكلمات تعبيراً عن قيم أمل ومفاتيح رؤيته وشخصيته معاً. تقول:

«تأخذ محاولة العثور على مدخل حقيقي لشخصية أمل شكل الصعوبة حين تصطدم فيه بعالم متناقض تماماً، يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها يدمّر الآخر، ويشتّت الكثير من أشكالها.. إنه الشيء ونقيضه في لحظة نفسية واحدة يصعب الإمساك بها والعثور عليه فيها:

فوضوي يحكمه المنطق، بسيط في تركيبية شديدة، صريح وخفي في آن واحد، انفعالي ومتطرّف في جرأة ووضوح، وكتومٌ لا تدرك ما بداخله أبداً.

يملأ الأماكن ضجيجاً وصخباً وسخرية وضحكاً ومزاحاً... صامت إلى حد الشرود، يفكر مرتين وثلاثاً في ردود أفعاله وأفعال الآخرين، حزين حزناً لا ينتهي.

استعراضي يتيه بنفسه في كبرياء لافت للأنظار.. بسيط بساطة طبيعية يخجل معها إذا أطريته وأطريت شعره، وربما يحتدُّ على

مديحك خوفاً من اكتشاف منطقة الخجل فيه.

صخري، شديد الصلابة، لا يخشي شيئاً ولا يعرف الخوف أبداً.. لكن.. من السهل إيلام قلبه.

يكره لون الخمر في القنينة، لكنه يُدمنها استشفاء. قلق، لا يحمل يقينا.. تاريخ معتقداته حافل بالعصيان، لكنه غير ملحد (نطق بالشهادة أثناء إجراء العملية الجراحية). صعيدي محافظ، عنيد لا يتزحزح عما في رأسه، وقضيته دائماً هي الحرية، ومشواره الدائم يبدأ بالخروج.

عاشق للحياة، مقاوم عنيد، يحلم بالمستقبل، والغد الأجمل مع قدر كبير من العدمية يزدري فيها كل شيء، ويدمّر كل شيء، ويؤمن بحتمية موته».(١)

❖

(١) عبلة الرويني: «الجنوبي» مرجعسابق، ص ٥، ٦.

[٨]

الرؤية والواقع

٨ - ١ : لم يكن أمل دنقل يؤمن بالعمل السياسي، ولكنه كان يمارس الدور السياسي للشعر وهو في ذلك يلتقي مع الكثير من زملائه من جيل الستينات. ولذلك ثمة مبررات موضوعية عديدة عبَّر عنها بأشكال مختلفة.

لقد ولد أمل وزملاؤه في ظل الحرب العالمية الثانية، وتبلورت طفولتهم في ظل احتدام الصراع السياسي والاجتماعي في مصر بعد هذه الحرب. وعاشوا مراهقتهم وصباهم مع إعلان التحول الخطير بعد ١٩٥٢، وشهد شبابهم وتكوُّن وعيهم كافة التناقضات، من قِبَل كل الأطراف على الساحة السياسية، من الحكومة والمعارضة. وبالنسبة لهم كان لليسار أهمية خاصة بسبب انتمائهم الطبقي الأكثر فقراً عمن سبقهم من الأجيال الأدبية.

شهدوا فورة المشاعر الوطنية والمشاريع الكبيرة، وشهدوا سجن الوطنيين القادرين على إنجاز هذه المشاريع. وشهدوا تأييد الشيوعيين لعبد لناصر وحلّهم لحزبهم وسجنه لهم، ثم عملهم معه بعد ذلك، وتولّيهم مناصب السلطة الثقافية، ووقوف بعضهم في مواجهة هؤلاء الشباب الصعاليك الذين فرضوا تمرّدهم على مقهى ريش. يقول

أمل عن خصائص جيله في الحوار المنشور في الملحق:

«إن جيل الستينيات -في تصوري- جاء في فترة حرجة. كانت جميع المناصب والمكاسب قد أخذها جيل الخمسينات، سواء متمثّلة في الصحافة أو الإذاعة أو التلفزيون أو النشر. وبالتالي لم يكن لهذا الجيل علاقة مباشرة مع السلطة أولاً. وثانياً أنه لم يكن يشعر أنه مدين لأحد ممن سبقوه مباشرة أو بشكل غير مباشر... والذي أعرفه أن هذا الجيل لم يربط مصيره بعبد الناصر على الإطلاق، ولا بالاتحاد الاشتراكي... جيل الستينات -بالعكس- كان مرفوضاً ومنفياً، واضطر في النهاية إلى أن يجلس على مقهى ريش ويُصدر مجلته وحوله المخبرون... وهو الجيل الذي تشرّب بمفاهيم اشتراكية مخلطة بأفكار عن الحرية وأفكار عن الاستقلالية الفردية، واقتصاد مختلف عن رأسمالية الدولة. وكان بين هذا الجيل شبه اتفاق على أن الاشتراكية التي يطبّقها عبد الناصر، ليست هي الاشتراكية الحقيقية».

نشأ هذا الجيل على قطيعة وجودية ومعرفية مع الأجيال السابقة، الأمرالذي عبّر عنه أحدهم (محمد حافظ رجب): «نحن جيل بلا أساتذة». وكانت هذه القطيعة نتاجاً واضحاً لما فعلته السلطة مع الأجيال السابقة، وما فعلوه معها. والأهم من ذلك هو الحصار الذي فُرض على الجميع وفَرض عليهم الابتعاد عن العمل السياسي.، وقد حاول بعضهم فكان مصيره الفوري هو العقاب الصارم الذي قاد العديد منهم إلى الانشقاق على نفسه والكفّ عن هذا العمل. ويعبّر أمل عن هذا بتنظير مؤادّه أن السياسة والشعر متعارضان، لأن الأولى فن الممكن بينما الشعر فن المستحيل أو الحلم به. وظلّ طوال الوقت حريصاً على البعد عن أي انتماء سياسي محدّد وإن بقي في الإطار الوطني واليساري أحياناً (أثناء حركة الطلبة). وكان حريصاً على أن يظل بعيداً عن أي (مؤسسة) حتى ولو كانت صحيحة (الجنوبي،

ص٨٣).

ورغم هذا -وربما بسببه- فقد تحول هذا الجيل، وخاصة أمل إلى تبنّي الوظيفة السياسية أو الثورية للشعر. يقول في ذات الحوار:«الشعر يجب أن يرتبط بالثورة، لأنه هو نفسه يجب أن يكون ثورة. فالرؤية الشعرية، هي رؤية سابقة على الواقع. هي رؤية تريد أن تغير الواقع الموجود وترفضه حتى لو كان مقبولاً من كثير من الناس. أي أنها تحلم بواقع أفضل للانسان، وبعلاقات أفضل بين الناس، وبعلاقات مختلفة حتى بين الأشياء. أكثر سمواً وأكثر مثالية».

غير أنه يرى أن هذا الأمر ليس بسيطاً لا في الشعر ولا في الثورة، «فالارتباط بين الجدلية والحداثة والثورة والبناء الفنّي المركّب والرؤية الفنّية المعقّدة، كل هذا مرتبط ببعضه بسبب أن الثورة، أيضاً أصبحت عملية معقدة، ولم تصبح عملاً بسيطاً. لم تصبح مجرّد صرخة وأنين محروم... في شعر الخمسينات كان القصر الاقطاعي سوف يهب عليه الفلاحون ذات صباح ويحيطونه ويحطمونه ويطلع نور الفجر، والمستعمر سوف يندحر لابد بسواعد الشعوب والجنود المناضلين والمكافحين، وأن الأرض المملوءة بالأنين سوف تتطهّر ويغمرها الضياء من عرق العمال وكدّ الشرفاء... إنما أصبح أعداء الحرية في داخل الأحرار أنفسهم.. وأعداء الثورة يمكن أن يكونوا من داخل الثورة. وأعداء الطبقة من داخلها نفسها».

إن هذه الرؤية -رغم ما فيها من تناقضات وأخطاء أحياناً- توضح بجلاء موقف أمل دنقل، وتنير كثيراً من عناصر رؤيته هو وجيله أيضاً، وخاصة في قضية تعقد الرؤية وانقسامها على ذاتها، وسبب ذلك الكامن في التغيرات التي حدثت في الواقع الاجتماعي.

ولقد تطورت هذه الرؤية نفسها- فيما بعد- منذ قصائد الخيول

والطيور، ومنذ عرف أمل حكم القدر بموته. اقتصرت وظيفة الشعر عنده- بعد ذلك- وربما اتسعت- في حدود تنمية الإحساس بالجمال، يعبّر هو نفسه عن ذلك وأسبابه بقولة في ذات الحوار:

«بما أن القضية الوطنية قد أصبحت تحتل الاهتمام الثاني لدى الشعب(!)، وأصبحت القضية الآن أن العلاقات الاجتماعية مختلفة، يعني لم تعد طبقة البروليتاريا هى الطبقة الفقيرة التي تدعو للثورة، ولم تعد البرجوازية الصغيرة هي التي تقف في سبيل التطور، بل هي الطبقة المطحونة الآن، ولم تعد للطبقة السائدة ثقافة أيديولوچية (؟)، وإنما هي ثقافة (بزرميط) هجين، أشياء مقتطفة من الغرب وأخرى من التراث السلفي. تلفيق يعني، فأنا أعتقد أن الهام جداً بالنسبة للشاعر الآن، أو بالنسبة لي أنا، هو إعادة اكتشاف الجمال، لأن أحداً لم يعد يهتم بالجمال... وأنه إذا استطاع الشاعر أن يجعل الانسان المصري يحسّ بالجمال من جديد، فيستطيع بالمقابل أن يحس بمدي القبح الذى وصلت إليه حياته».

وهكذا ورغم أن الجمال هنا ذو مضمون اجتماعي ويصل في النهاية إلى الوظيفة الاجتماعية، إلا أن التعديل واضح في الموقف، كما أنه واضح في مجمل قصائد «أوراق الغرفة رقم ٨» بما فيها «مقابلة خاصة مع ابن نوح».

٨ - ٢: كُتبت قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)[١] وقد زالت دولة عبد الناصر وجاءت دولة السادات، وحملت معها خطة جديدة

---

(١) هذا رغم أن المخطوطة المسرحية تثبت أن نوح وسفينته كانا يشغلان ذهنه منذ فترة مبكرة وأنه حاول أن يكتب عنها مسرحية لم تكتمل. راجع الملاحق.

كاملة للوطن ومستقبله، ربما كان أبرز عناصرها سياسة الانفتاح الاقتصادي بما عنته من تبعية للغرب، وخاصة الولايات المتحدة، على المستويات المختلفة. وكان من الطبيعي لتنفيذ هذه الخطة إبعاد الرجال السابقين والإتيان برجال جدد يصلحون لتنفيذها، وتم هذا الإبعاد عبر القضية الشهيرة المسمّاة بمراكز القوى، تم الإبعاد عن الوظائف قسراً. وتواصلت الخطوات في المجال الاقتصادي ثم العسكري (حرب أكتوبر المحدودة) والسياسي (المفاوضات) التي انتهت، بعد عام من كتابة القصيدة بزيارة القدس الشهيرة.

كان الجو فظيعاً، بينما تجوس شوارع القاهرة فتجدها خالية من أهلها السابقين، وبدلاً منهم تجد طوفان الأجانب (أوربيين وعرب بترولبين) يعبثون بكل تاريخها وحاضرها ومستقبلها أيضاً. وبينما الوضع كذلك كان شاعرنا قد تعرّف على عبلة الرويني واتفقا على الزواج، وهو الشاب الصعلوك الذي لا يملك قوت يومه دائماً، ومن هنا:

«بدت فكرة السفر خارج مصر هي الحل الاقتصادى أمام رجل يريد أن يتزوج. هكذا بدأت فكرة الزواج بمشكلة نفسية تحوله من شاعر لا يشغله شيء إلا الشعر، إلى مجرّد رجل عادي تشغله قضايا عادية حول إجراءات الزواج، وإعداد مسكن، وإمكانيات مادية لابدّ من توافرها، وملابس زفاف وعرس..».

في سنة ١٩٧٦ كتب أمل قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) أعطاني القصيدة، وقال إنها أول قصيدة أكتبها إليك.. وكانت القصيدة تحمل رؤية سياسية واجتماعية بالأساس، بل وأنا غير موجودة فيها على الإطلاق.

قلت: لكني لستُ فيها.

- كيف، إنك صلبها الأساسي، لقد استطعت أن تعيدي لي الإحساس قوياً وجميلاً بالوطن.. إن سطورها الأخيرة هي أنت بالتحديد:

يرقد الآن تحت بقايا المدينة

وردة من عَطَن

هادئاً

بعد أن قال (لا) للسفينة

وأحب الوطن»[1]

وبصرف النظر عن مدى دقة الرؤية أو الرواية في صياغة (الإحساس قوياً وجميلاً بالوطن) فإن الرواية تشير إلى مجموعة هامة من الملامح، منها أن نهاية القصيدة ليست مأساوية لحد الموت، وإن كان هذا واضحاً فيها كما أوضح التحليل. وتشير الرواية أيضاً إلى أن المعاناة التي بدت عبر المفارقة والتهكّم لم تكن إلا انعكاساً لمعاناة حقيقية في داخل الشاعر، ونابعة عن تجربة ذاتية حميمة.

غير أن هذا لا يعني على الإطلاق ما أشار إليه النص من سياسة الرؤية واجتماعيتها بالأساس، إذ هنا تكمن خصوصية الفن العظيمة: الجمع بين العام والخاص. التقاط النمطي في الحياة، ولقاؤه مع شديد الخصوصية، وإخراجه ليواجه الناس بمشاكلهم هم وليس بالمشاكل الخصوصية المغلقة. لقد حملت القصيدة إدانة واضحة لطوفان الانفتاح الاقتصادي والغزو الأجنبي، ولكل من يفرُّ من المعركة حتى ولو كانت نتائجها خسارة معروفة مسبقاً، وهذا هو المستوى الذي يصل إلى عامة

---

(١) عبلة الرويني: «الجنوبي»، مرجع سابق، ص٦٠٥.

القراء من القصيدة، وكثير منهمَ يفكّر في السفر إلى الخارج. ولكن فيها بعد ذلك أو في طواياها عذاباً نفسياً أليماً، لم يكن صحيحاً أن يتجاوزه الشاعر أو يتخلى عنه وينهي القصيدة عند «ونأبي النزوح» مثلاً، في هذه الحالة كان الشاعر سيقع فى إطار الشعر الشعارى البسيط الذي اعترض أمل عليه في الاشارات الحوارية السابقة، وكانت ستنتفي خاصيّة هامة في الشعر الحديث وهي تعبيره عن التمزّق.

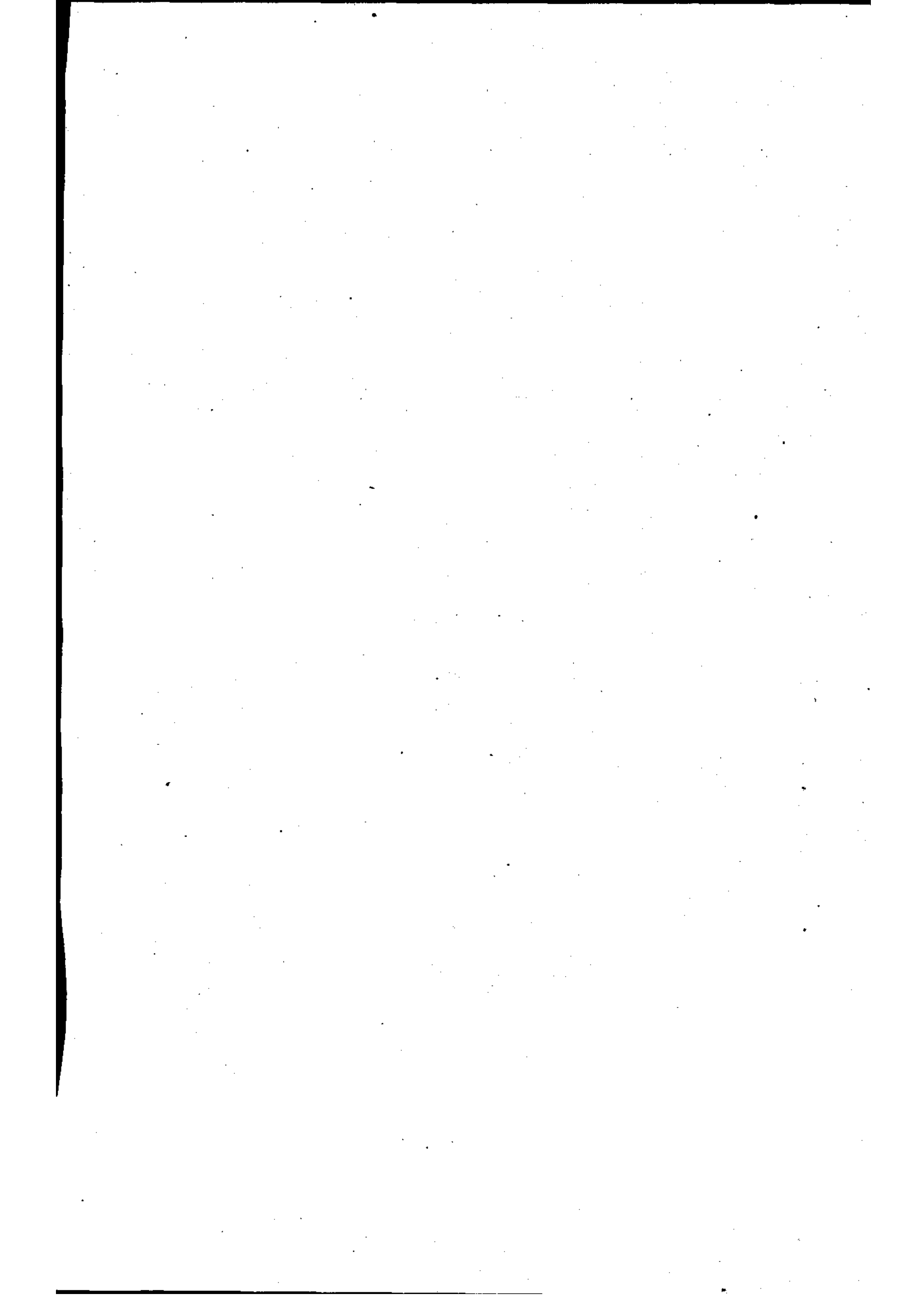
أما الملمح العدمي الذي أبرزه التحليل في رؤية الشاعر، فإن تلقّيه أمر مختلف. إن الشاعر يتوجّه إلى جمهور واسع وعلى مستويات متدرجة من الوعي والثقافة وكيفيّات التلقّي. ولا شك أن ما وصل المتلقّي -العام- من القصيدة هو موقف الرفض النبيل للهروب، والتمجيد لهذه الذات المستشهدة، رغم تناقضيتّها وعدم ثقتها الكاملة في جدوى ما تفعل. إن المتلقّي لا يقف عند حدود الرؤية الكامنة الدفينة ليقتدي بها، إنه يتلقّى كامل النص ودلالاته المختلفة- بدرجات متفاوتة- وهو يتأثر بهذا المُجمل الذي أشرنا إليه.

وتأثر القارىء لا يعني بالضرورة استسلامه لما تلقّاه، فالقارىء قادر على أن يرفض أو يقبل، إنه يدخل فى صراع مع النص قد يقبل أشياء ويرفض أشياء قدقد يقبل البعض بالفرار وقد يقبل آخرون موقف الصمود، وقد يجد كل منهم مبرراً لموقفه في النص، ولكن الحقائق الموضوعية في النص تقول أنه ضد الفرار ويدينه بشكل إنساني، لأنه نابع من معاناة حقيقية اهتزت فيها القيم تحت القهر الاقتصادي والسياسي، ومع ذلك لم تستسلم، وواصلت الصمود رغم اهتزاز القيم، الذي تحول فيما بعد إلى يقين بالموت، لم يقتل القدرة الإبداعية والصلابة الإنسانية. هل كان أمل مخطئاً حين ارتبطت صلابته بالموت، وكان عليه أن يؤمن أن الصلابة الإنسانية العميقة والواعية والملتقية

بالآخرين، يمكنها أن تهزم الموت، لا لصالح الفرد، وإنما لصالح الجماعة؟

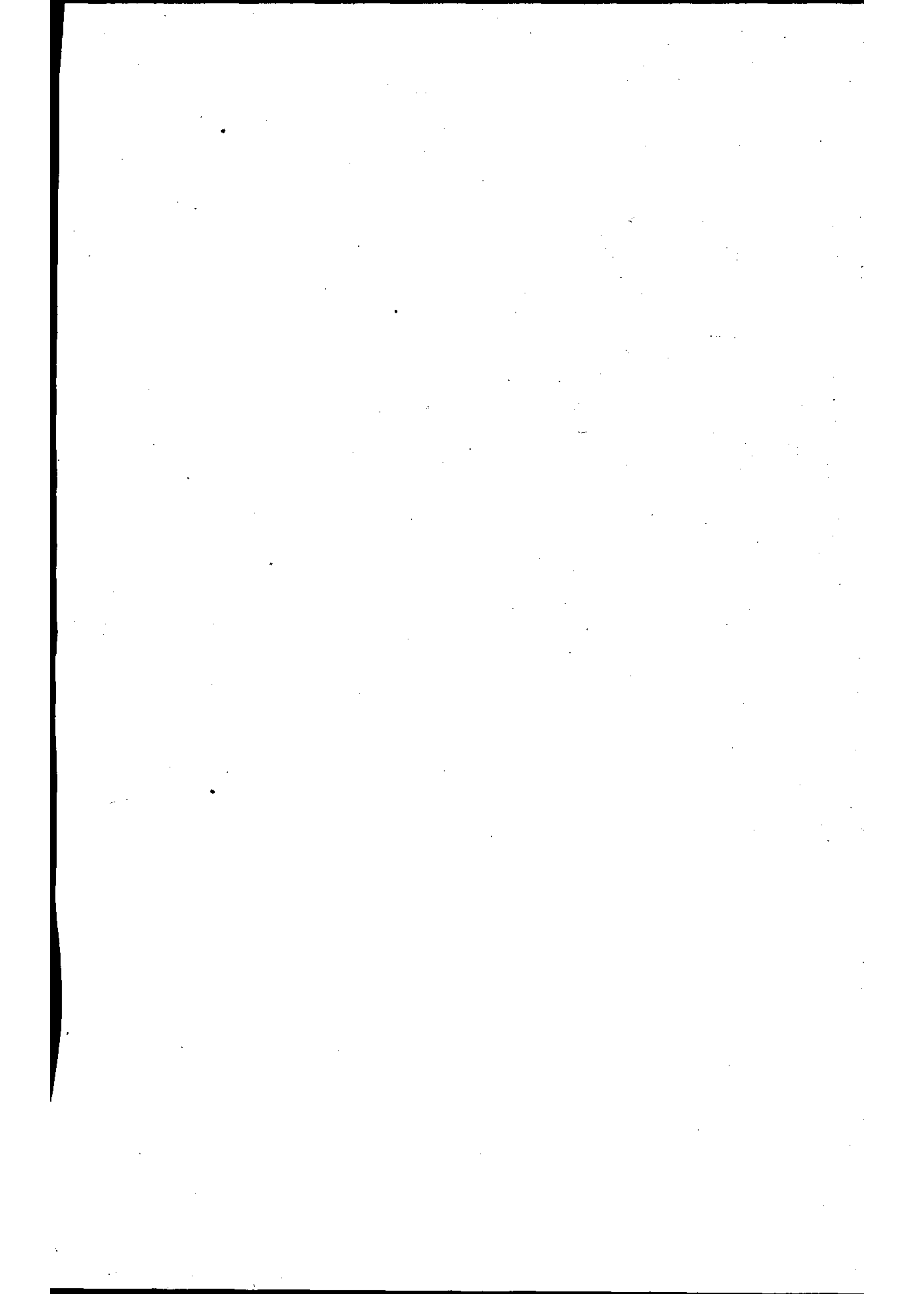
❖

ملاحق



[١]

ثلاثة اشكال
لنصوص قصيدة
«مقابلة خاصة مع ابن نوح»



(رقم ١)

صورة لمخطوطة القصيدة موضوع الدراسة، وقد خطها الشاعر حسب الصورة الطباعية التي يريدها - أما الأرقام إلى اليمين فقد أضافها كاتب هذه الدراسة.

مقابلة

خاصة مع ابن نوح عليه السلام

١ جاء طوفان نوح !

... ...

٢ المدينة تغرق شيئاً.. فشيئاً

٣ تفرُّ العصافير ؛

٤ والماء يعلو :

٥ على درجات البيوت - الحوانيت - مبنى البريد -

٦ البنوك - التماثيل (أجدادنا الخالدين) -

٧ المعابد - أجولة القمح - مستشفيات

٨ الولادة - بوابة السجن - دار الولاية -

٩ أروقة الثكنات الحصينه .

١٠ العصافير تجلو..

١١ رويداً..

١٢ رويداً..

١٣ ويطفـــو الاوز على الماء ،
١٤ يطفـــو الأثاث ..
١٥ ولعبـة طفلٍ ..
١٦ وشهقة أمٍ حزينه
١٧ والصبايا يلوّحن فوقَ السطوح !

١٨ جاء طوفـــان نوح .
١٩ هامٍ « الحكماء » يفرُّون نحو السـفينه
٢٠ المغنـون - سائس خيل الأمير - المرابون -
٢١ قاضي القضاة (.. ومملوكه !) - حامل السيف -
٢٢ راقصـة المعبد (ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)
٢٣ - جباة الضرائب - مستوردو شحنات السلاح -
٢٤ عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح !

٢٥ جاء طوفــان نوح .
٢٦ هامٍ الجبـناء يفرون نحو السفينه .
٢٧ بينما كنت ..
٢٨ كان شباب المدينه
٢٩ يلجمون جواد المياه الجموح
٣٠ ينقلون الخيلة على الكتفين ..

٣١ ويستبقون الزمن

٣٢ يبتنون سدود الحجاره

٣٣ علّهم ينقذون مهاد الصبا والحضاره

٣٤ علهم ينقذون .. الوطن !

٣٥ .. صاح بي سيد الفلك - قبل حلول السكينه :

٣٦ « أنجُ من بلد .. لم تعد فيه روح ! »

٣٧ قلت : طوبى لمن طعموا خبزه ..

٣٨ في الزمان الحسن

٣٩ وأداروا له الظهر ..

٤٠ يوم المحن !

٤١ ولنا المجد - نحن الذين وقفنا

٤٢ (وقد طمس الله أسمارنا !)

٤٣ نتحدى الدمار ..

٤٤ ونأوي إلى جبل لا يموت

٤٥ (يسمونه الشعب !)

٤٦ نأبى الفرار ..

٤٧ ونأبى النزوح !

... ...

...   .

...   .

٤٨ كان قلبي الذي نسجته الجروح
٤٩ كان قلبي الذي لعنته الشروح
٥٠ يرقد - الآن - فوق بقايا المدينه
٥١ وردةً من عطَنْ
٥٢ هادئاً..
٥٣ بعد أن قال "لا" للسفينه
٥٤ ..وأحب الوطن !

١٩٧٦

(رقم ٢)

مقابلة خاصة مع أبن نوح

جاء طوفانُ نوحْ !

... ...

المدينةُ تغرقُ شيئاً .. فشيئاً

تفرُّ العصافيرُ ،

والماء يعلو .

على درجات البيوتِ ـ الحوانيتِ ـ مبنى البريدِ ـ البنوكِ ـ

التماثيلِ (أجدادِنا الخالدين) ـ المعابدِ ـ أجولةِ القمحِ ـ

مستشفياتِ الولادةِ ـ بوابةِ السجنِ ـ دار الولايةِ ـ

أروقةِ الثكناتِ الحصينهْ .

العصافيرُ تجلو ..

رويداً ..

رويداً ..

ويطفو الإوزُ على الماء ،
يطفو الأثاثُ ..
ولعبةُ طفلٍ ..
وشهقةُ أم حزينهْ
والصبايا يلوِّحن فوق السطوحْ !
جاء طوفانُ نوحْ .
ها همُ « الحكماء » يفرّونَ نحو السفينهْ
المغنونَ ـ سائسُ خيلِ الأميرِ ـ المرابونَ ـ قاضى القضاةِ
(.. ومملوكُهُ !) ـ
حاملُ السيفِ ـ راقصةُ المعبدِ

(ابتهجتْ عندما انتشلتْ شعرَها المستعارْ)

.. جباةُ الضرائبِ ـ مستوردُوشحناتِ السلاحِ ـ
عشيقُ الأميرةِ فى سمته الأنثوى الصبوحْ !
جاء طوفان نوحْ .
ها هم الجُبناء يفرُّون نحو السفينهْ .
بينما كنتُ ..

كان شبابُ المدينهْ
يلجمون جوادَ المياهِ الجموحْ
ينقلون المياهَ على الكتفينِ
ويستبقون الزمنْ

يبتنونَ سدودَ الحجارةِ
عَلَّهَمُ ينقذونَ مهادَ الصبا والحضارةِ
عَلَّهَمُ ينقذونَ .. الوطنْ !

.. صاح بي سيدُ الفلكِ ـ قبل حلولِ
السكينهْ :
«انجُ من بلدٍ .. لم تعدْ فيه روحْ ! »

قلتُ :
طوبى لمن طعموا خبزه ..
في الزمانِ الحَسَنْ
وأداروا له الظهرَ
يوم المحنْ !
ولنا المجد ـ نحن الذين وقفنا
(وقد طمسَ اللهُ أسماءنا !)
نتحدى الدمارَ ..
ونأوي إلى جبلٍ لا يموتُ
(يسمونه الشعبَ !)
نأبى الفرارَ ..
ونأبى النزوحْ !
... ...
... ...

كان قلبي الذى نسجته الجروحْ
كان قلبي الذى لعنته الشروحْ
يرقد ـ الآن ـ فوق بقايا المدينهْ
وردةً من عطنْ
هادئاً ..
بعد أن قال « لا » للسفينهْ
.. وأحبَّ الوطن !

(★) عن طبعة ديوان « أوراق الغرفة رقم ٨ »، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

(رقم ٣)

مقابلة خاصة مع ابن نوح

جاءَ طوفانُ نوحْ !

... ...

المدينةُ تغرقُ شيئاً .. فشيئاً

تفرُّ العصافيرُ ،

والماء يعلو .

على درجاتِ البيوتِ ـــ الحوانيتِ ـــ مبنى البريدِ ـــ البنوكِ ـــ

التماثيلِ (أجدادِنا الخالدين) ـــ المعابدِ ـــ أجولةِ القمحِ ـــ

مستشفياتِ الولادةِ ـــ بوابةِ السجنِ ـــ دارِ الولايةِ ـــ

أروقةِ الثكناتِ الحصينة .

العصافيرُ تجلو ..

رويداً ..

رويداً ..

ويطفو الإوزُ على الماء ،
يطفو الأثاث ..
ولعبةُ طفلٍ ..
وشهقةُ أم حزينةْ
والصبايا يلوِّحن فوق السطوحْ !
جاء طوفانُ نوحْ .
ها همْ « الحكماءُ » يفرّونَ نحو السفينةْ
المغنونَ — سائسُ خيلِ الأميرِ — المرابونَ —
قاضى القضاةِ
(.. ومملوكُهُ !) —
حاملُ السيفِ — راقصةُ المعبدِ

(ابتهجتْ عندما انتشلتْ شعرَها المستعارْ)
— جباةُ الضرائبِ — مستوردُو شحْناتِ السلاح —
عشيقُ الأميرةِ فى سمته الأنثوى الصبوحْ !
جاء طوفان نوحْ .
ها هم الجُبناءُ يفرُّون نحو السفينةْ .
بينما كنتُ ..
كان شبابُ المدينةْ

يلجمون جوادَ المياهِ الجموحْ
ينقلون المياهَ على الكُتفينِ .
ويستبقون الزمنْ
يبتنونَ سدودَ الحجارةِ
عَلَّهَمُ ينقذونَ مهادَ الصبا والحضارةِ
عَلَّهَمُ ينقذونَ .. الوطنْ !

.. صاح بى سيدُ الفلكِ ـــ قبل حلولِ
السكينةْ :
« انجُ من بلدٍ .. لم تعدْ فيه روحْ ! »

قلتُ :
طوبى لمن طعموا خبزه ..
فى الزمان الحسنْ
وأداروا له الظهرَ
يوم المحنْ !
ولنا المجد ـــ نحن الذين وقفنا
(وقد طمسَ اللهُ اسماءنا !)

نتحدى الدمارَ ..
ونأوى إلى جبلٍ لا يموتُ

(يسمونه الشعبَ !)

نأبى الفرارَ ..
ونأبى النزوحْ !

... ...
... ...
... ...

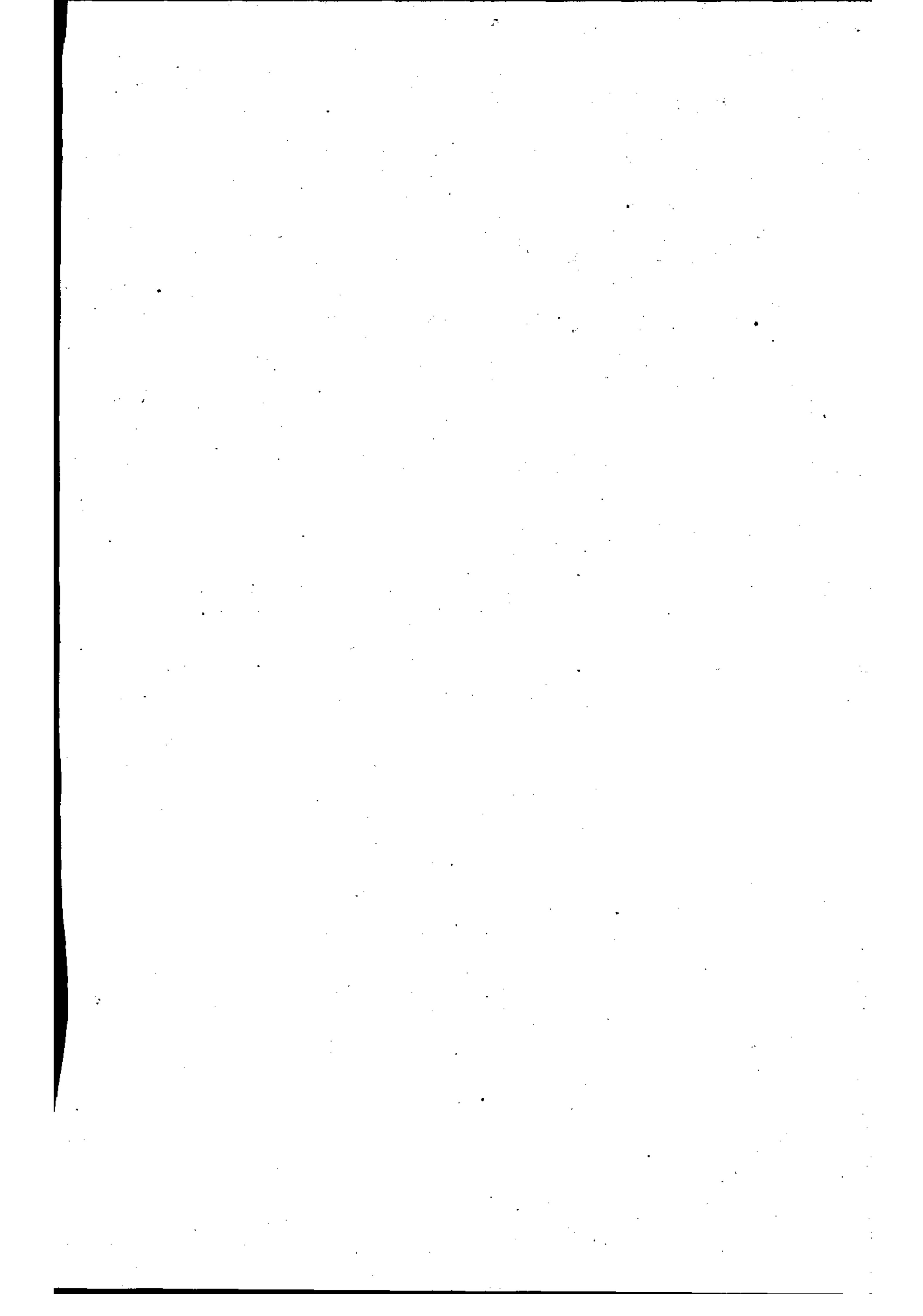
كان قلبى الذى نسجته الجروحْ
كان قلبى الذى لعنته الشروخْ
يرقد — الآن — فوق بقايا المدينةْ
وردةً من عَطَنْ
هادئاً .

بعد أن قال « لا » للسفينةْ
.. وأحبَّ الوطن !

- عن «الأعمال الكاملة» دار العودة ببيروت ومكتبة مدبولي بالقاهرة، ١٩٨٥

[٢]

نصوص شفاهية وخطية خاصة بالقصيدة



(رقم ١)

الجزء الأخير من
«مقابلة خاصة مع ابن نوح»

نقلاً عن حوار مع الشاعر في تلفزيون أبي ظبي-
وفي المقطع هذا عدد من التغيرات)

....

قبل حلول السكينة

أنجُ من بلد لم تعد فيه روح

قلت «طوبى لمن طعموا خبزه في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر يوم المحن

ولنا المجد ـ نحن الذين وقفنا لنحمي أحياءنا

نتحدى جياد المياه

وسلطانها البربري الجموح

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد الآن

فوق بقايا المدينة

زهرةً من عطَن

هادئاً

بعد أن قال «لا»

للسفينة

وأحبَّ الوطن.

(رقم ٢)

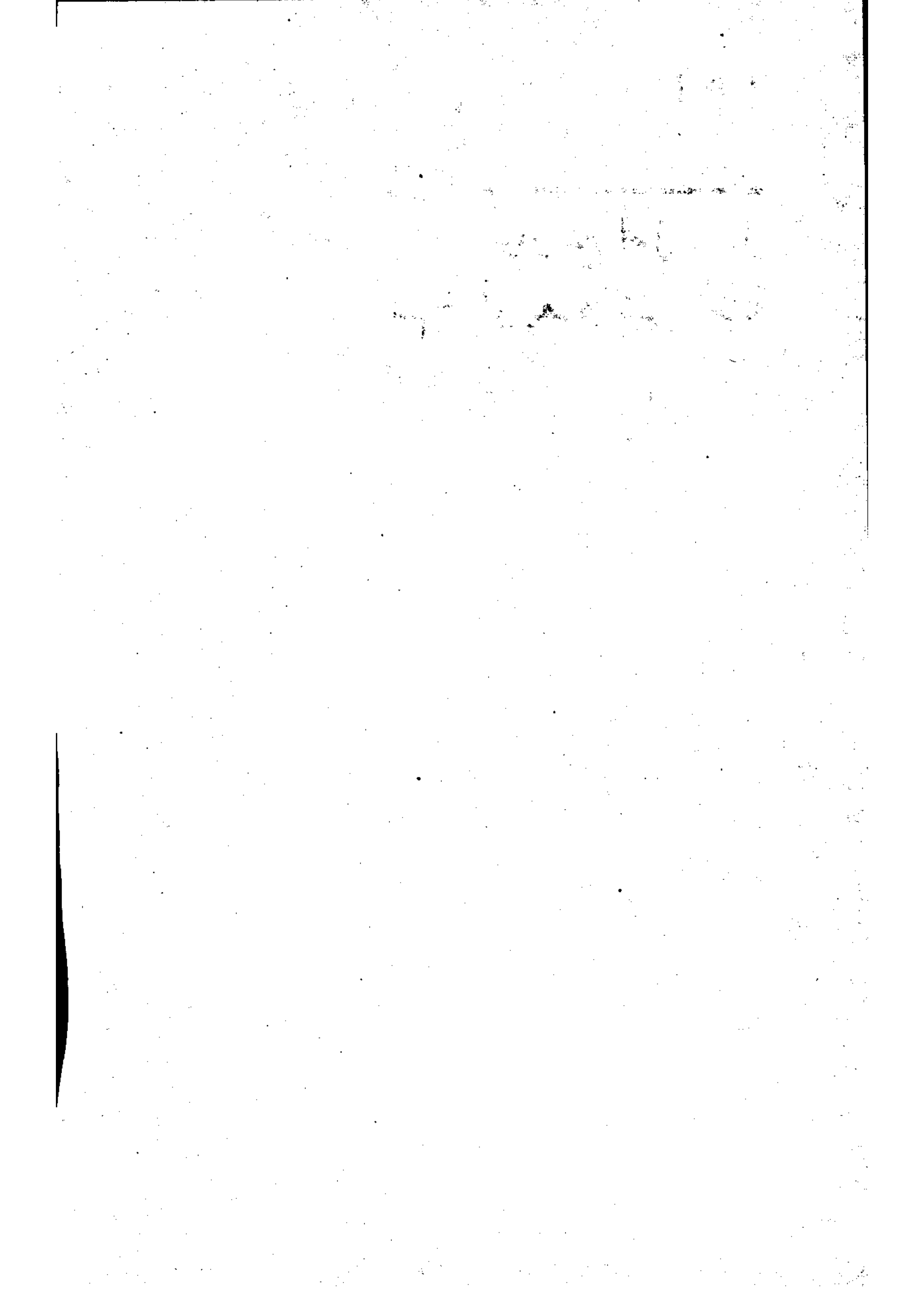
(رقم ٥)

- محاولة لكتابة مسرحية عن «سفينة نوح» لم تتم، وهي محاولة مبكرة منذ بداية الستينات.

[illegible]

[٣]

حوار مع أمل دنقل
الدم - أو يعود كليب حياً



نقلاً عم مجلة «خطوة» غير الدورية، القاهرة، العدد الخامس، ديسمبر، ١٩٨٣ – وكان هذا الحوار قد أعد (عام ١٩٨١) بناء على طلب من صحيفة «الأهالى»، فنُشر جزء منه في أول أعدادها، في الإصدار الأخير –ثم نشر كاملاً في العدد المشار اليه من «خطوة».

❖

حين أجريت هذا الحوار مع أمل دنقل منذ ثمانية عشر شهراً تقريباً، كنت حريصاً على الغوص في تجربة هذا الشاعر الفذ، بحثاً عن الأصول الأولى لفكره ولإبداعه. وكان ذلك تقديراً لما يمثله أمل في الشعر العربي المعاصر من ناحية، وفي جيله من الشعراء والكتاب المصريين من ناحية أخرى.

وفي هذا الحوار حققنا وصولاً فعلياً إلى استنباط لقضايا الشعر: مفهومه ووظيفته وأدواته كما يراها أمل، وأظنها قضايا هامة ليس لإضاءة فن أمل دنقل وحده، وإنما لإضاءة تجربة هذا الجيل العجيب: جيل الستينيات.

والآن. وقد رحل أمل دنقل مخلفاً فجوة يصعب أن تلتئم سريعاً

في قلوبنا وفي حياتنا الفنية، فإننا نشعر أنه قد بات لزاماً علينا أن ننشر هذا الحوار كاملاً وفاء لاعترافات أدلى بها ولرؤى آمن بها، ولشعر نرجو أن نستطيع المساعدة في كشفه وإعطائه حقه كاملاً.

سيد البحراوي

* يمكن أن نبدأ بالجملة التي كنت تقولها قبل التسجيل، والتي شدت انتباهي، عن أهمية الشعر بين الفنون من وجهة نظرك، أنك تحب الشعر، وتعطيه أهمية خاصة. فبأي معنى كنت تقول ذلك؟

- كنت أقول إن الموسيقى ممكن أن تكون أهم الفنون الجميلة أو أرقاها لأنها هي اللغة الأكثر تجريداً، لكن في فنون القول أو الكلمة فأنا أعتبر أن الشعر هو أرقاها، طبعاً ليس المقصود بالشعر ما يلتزم فقط بقواعد الشعر، وإنما أيضاً الشعر كجوهر أو روح. ولذلك لجوء القصة إلى أسلوب الشعر، والمسرح أيضاً يقولون أنه بدأ شعراً. فالشعر هو أرقى تعامل مع الكلمة ومع العالم اللامحسوس. من المحسوس واللامحسوس. المحسوس يتكوّن في اللغة، واللامحسوس يتكوّن في العلاقات الموجودة في الكون بين الأشياء.

* إذن جوهر الشعر بالنسبة لك مسألة خاصة بأدوات التشكيل وبالرؤية معا؟

- لا، إن كلامنا عن الشعر غير كلامنا عن القصيدة. القصيدة لابد أن يكون لها معمار فني وبناء، أي يجب أن تكون مكتملة الأدوات، ورموزها: الرمز الرئيسي والرموز الجزئية وكل الحيل الفنية التي يستخدمها الشاعر للوصول بمحتوى هذه القصيدة ولحظتها إلى وجدان المتلقي. ولكن حين نتكلم عن روح الشعر -ولا نتكلم عن

القصيدة- روح الشعر شيء أكثر عمومية من القصيدة. وهي قد تجري في الرواية أو في المسرح. كما تجده مثلاً مسرحية مثل «الزيد سالم» لألفريد فرج، أنا أعتقد أنها رغم كتابتها نثراً، فإنها أكثر شعرية وشاعرية من كثير من المسرح الشعري. لأن جوهر الصراع فيها يقوم على فكرة شعرية وهي: الدم أو يعود كُليب حياً. وفي «سليمان الحلبي» مثلاً: فكرة العدل الذي يبرِّر القتل والاغتيال فكرة شعرية. هنا ينتقل العمل المسرحي أو القصصي من مستوى التمسرح إلى مستوى الشعر.

◆ هل يستطيع الناقد أو الدارس أن يلمس خصائص موضوعية، أو يمكن لمسها على الأقل لما تسميه روح الشعر هذه؟

- هذا ليس مهماً بالنسبة للدارس كملامح، لأن استخدام الروح الشعرية هنا، هو إحدى الوسائل التي يلجأ إليها القاص أو المسرحي للاتصال أيضاً. أي المؤلف يرتفع إلى موقف شعري: فلا يمكن التعبير عنه إلا بلغة الشعر وبالعلاقات الشعرية.

◆ أعني هل يمكن من خلال المثالين اللذين قلتهما، (وأنا أحاول أن أقترب من تعليل الروح الشعرية بقدر الإمكان)، هل ما تسميه الروح الشعرية، هو أن درجة المفارقة أو التناقض عالية، أي تصل إلى جذور بعيدة جداً؟

- لا، الفكرة هنا فكرة المستحيل، طلب المستحيل، لأن الشعر هو فن المستحيل، فن محاولة أو (كما يسمونه) البحث عن لؤلؤة المستحيل الفريدة، سواء كانت هذه اللؤلؤة هي العدل، هي الحرية، في الحب، هي الحق، وهنا هو الفارق بين الشعر والسياسة. فالسياسة هي

فن الممكن والسياسي باحث عن الممكن، والشاعر لا يرضيه الممكن ولا يبحث عنه، ولا يرضي طموحه، هو باحث عما هو فوق الممكن، عن المستحيل..

◆ المطلق؟

- المطلق.. فالدم أو يعود كُليب حياً، ليست هي قضية إراقة الدم، أو قضية أن يعود كليب حياً، وإنما قضية العدل، إنه كما قتل كُليب يجب أن يعود إلى الحياة مرة أخرى، لأن قاتله لا يملك الحق أن يقتله.

أي أن قتله ليس خطأ. والعدالة أن يعود كما كان، وإلا فإذا كانت مشكلة قتل كُليب هى إثارة الدم، فليثر الدم. دمه ودم غيره، لأنه في هذه الحالة لاقانون للعدالة أو لا وجه للعدالة.

◆ ولكن يخيل إلى أنه حينما تُكتب قصيدة، ويحدث شعر، فإن هذا تجاوز للمستحيل.

- المستحيل الذي أقصده هو الحلم بالمستحيل. أي أن الواقع الذي يحلم به الشاعر ليس هو الواقع الموجود، وإنما واقع يريد له أن يتحقق، وصعب جداً أن يتحقق، وحتى إذا تحقق هذا الصعب، فلابد للشاعر أن يبحث عن واقع جديد يكون أرقى من هذا الواقع الذي تحقق. فهو حلم لا ينتهي. وهنا استحالة.

◆ هل لهذا علاقة بالأدوات الفنية التي يتميّز بها الشاعر عن القصاص أو المسرحي؟ يعني هل الايقاع مثلاً والصورة بحدودهما الشعرية، مرتبطان

بهذا الفهم؟.

- الإيقاع في الشعر أو الصورة الشعرية سواء كانت بلاغية أو تشكيلية، هذه كلها أدوات شعرية، ولكن المهم هو الرؤية نفسها. فأي حدث في الكون له زاوية قصصية، وله زاوية مسرحية، وله زاوية شعرية، وله زاوية فكاهية أو جنسية - إلخ. هناك زوايا للرؤيةالشعرية مختلفة عن الرؤية القصصية للأشياء. فالرؤية هى التى تحدّد إذا كان هذا شعراً أم لا، ويعد ذلك تختلف الأدوات من شاعر إلى شاعر، أي القدرة على الإيصال، درجة إحساس كل شاعر بالتجربة، درجة خصوصية استعماله للغة، للموسيقي تصوّره لبناء القصيدة. هذا يختلف من شاعر إلى آخر، وبناءً عليه تتحدّد درجة مهارة الشاعر. ويمكن لفكرة جميلة جداً تكتب بشكل رديء!

◆ من الواضح أن لك تعريفاً لخصوصية الرؤية الشعرية، هل يمكن أن تزيدنا إيضاحاً؟

- الرؤية الشعرية تختلف عن الرؤية القصصية. مثلاً، في أن الرؤية القصصية تدخلنا في التفاصيل بينما الرؤية الشعرية تهتم بالكلي. الرؤية القصصية تهتم جداً بما يُسمّى لحظة لتنوير. أي الخيوط جميعها لا بد أن تتلاقى في النهاية. في الشعر لا يجب أن تتلاقى الخيوط بل يمكن أن تتجاور وأن تتوازى. فروق كثيرة بين الرؤيتين وهذا يمكن أن يكون موضوعاً مستقلاً. هذه هي الاشياء الأساسية. هناك أيضاً فروق في اللغة، وفي الحوار. فالحوار حتى في القص الشعري مختلف عن الحوار في القص النثري.

◆ هل يمكن القول بأن الوعي بهذه القضية على هذا النحو مختلف عن فهم جيل الرومانسيين الذين سبقوا حركة الشعر الحر، ومختلف عن فهم جيل رواد الشعر الحر نفسه. وهذا يدخلنا في قضية أساسية هي: ماهو تميز الشعر الحر من وجهة نظرك، وما تميز جيلك عن جيل الرواد، ثم تميّزك أنت الخاص؟

- هنا ننتقل، فالقضية الجمالية لا تنفصل عن القضية الاجتماعية. فرؤية الشاعر الجمالية لا تنفصل إطلاقاً عن رؤيته الاجتماعية وعن الظروف الاجتماعية أيضاً التي أنجبته وحددت ثقافته. فمثلاً بالنسبة لجيل أبو للو، ابراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل.. إلخ كانوا يمثلون في ذلك الوقت ثورة في عالم الشعر على جيل الكلاسيكيين وشوقي. فيم كانت تمثل ثورة؟ إنما لم تكن ثورة في الرؤية الاجتماعية. ولكنها كانت تتمثل في أنه أصبح هناك موضوعات شعرية تتعلق بالذات، أصبحوا أكثر تأملا في داخل النفس أكثر ممن سبقهم من الكلاسيكيين. ومن هذا ينتج الحزن عند ابراهيم ناجي، والاهتمام بوصف الطبيعة عند الهمشري، والنظرة للريف ورومانسية الريف عند محمود حسن اسماعيل. فهؤلاء كانوا يمثلون ثورة في ذلك الوقت. ولكن هل الصورة التي تبنّوها كان يمكن أن تجمد عندهم؟ طبعاً لم يكن ممكناً، ولذلك نجد أن السياب وصلاح عبد الصبور والفيتوري والبياتي بدأوا حياتهم متأثرين بواحد مثل محمود حسن اسماعيل.

◆ وعلي محمود طه؟

- أحمد عبد المعطي حجازي يشير صراحة في ديوانه الأول إلى

إعجابه بابراهيم ناجي. هذه بدايات الرؤى الشعرية في الخمسينات، لأن جيل أبو للو تخلّى عن نظام القافية الواحدة، ولجأ إلى نظام المربعات والمخمّسات.

والتنويع في الأوزان!

- وهذه كانت البدايات. ولكنّ حركة الشعر لم تترسخ وتصبح ذات استقلالية عن مدرسة أبو للو إلا حينما تبنّت القضية الاجتماعية، قضية الشعب. ديوان عبد الوهاب البياتي الأول، ديوان السياب عن «الأسلحة والأطفال والمومس العميا». صلاح عبد الصبور ليس غريباً، إنه اشتهر بقصيدة «شنق زهران». عبد المعطي حجازي بقصيدة «مذبحة القلعة». ففي فترة المد والتحرير الوطني الذي كان موجوداً في ذلك الوقت، ارتبط الشعر الحديث أو الحر بها، ومن هنا أصبح متخلياً عن القيم التي كان يتبنّاها الرومانسيون. طبعاً هناك انتقادات على مدرسة الرومانسيين في الرؤية الشعرية نفسها. يعني مثلاً إذا أحب الشاعر، فيجب أن تكون محبوبته على قسط وافر من الجمال. شعرها ذهبي، وعيناها خضروان، وأن يكون لقاؤهما إما في مخدع موشى بالحرير أو في روضة غناء وبساتين. أي عالم مثالي في تصوره وفي تكوينه. وطبعاً مفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة الآن تغيّر، بل إن لقاء الرجل بالمرأة لم يعد معزولاً عن مشاكل المرأة الاجتماعية، ومشاكل الرجل الاجتماعية أيضاً. يعني، لم تعد توجد المرأة. الراقصة التي ترقص بالغلالات السبعة. الصور المغرقة في الخيال. الخيال الرومانسي كان فيه نوع من التورّم السرطاني. في اتجاه الانعزال وإقامة عالم ليس له علاقة على الإطلاق بالواقع - إن العالم الفني أو الواقع الفني له كل عناصر الواقع، لكن إعادة تشكيل هذا العالم وخلق

واقع جديد فيه، يحدد رؤية الشاعر الفنية والاجتماعية.

* ويعني تميّز جماعة الشعر الحر هو إدراك الحقيقة والأشياء من أكثر من وجه؟

- وإدراك منظور جديد للجمال، فلم يعد الشاعر هو الذي هبط الأرض من فضاء عليٍّ بعصا ساحر وقلب نبي، لا. أصبح كما في القصيدة التي سخر منها البعضَ: «وشربت شاياً في الطريق ورتقت نعلي، ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق». أصبح الشاعر هنا إنساناً يعيش حياة الآخرين، لا يتميّز عنهم بشيء إلا أنه حين يكتب يكون أكثر إدراكاً لما حوله، ولكنه لا يطلب لنفسه تميزاً على الآخرين كشاعر أو كفنان.

* يقال أنه مع هذا التطور أو التغير في الرؤية، ما زال أصحاب الشعر الحر ينتمون إلي إطار المدرسة الرومانسية، رغم نزولهم من السماء إلى الأرض ووقوفهم عليها بصلابة، وإدراكهم للأشياء من أكثر من وجه، إلا أنهم يظلون يدركون ما على الأرض إداركاً مثالياً. وحتى يدركون الحقيقة بشكل شمولي، تظل العلاقة بين عناصر هذه الحقيقة ووجوهها المختلفة، علاقة مثالية وليست علاقة مادية. أو بالمعنى الأصح ليست علاقة جدلية.

- من المؤكد أن العلاقات بين الأشياء علاقات جدلية رغم أنف الشعراء ، ولكنك لا تستطيع أن تقول إن كل ما يُكتب بشكل الشعر الحر يُعتبر شعراً حداثياً. الحداثة شيء مختلف. ولكن كون أن العلاقات التي بين عناصر الواقع في القصيدة مختلفة عن عناصر الواقع الفعلي، فهذا شأن إي فن. فالفن ليس وقائعياً، ولكنه واقعي

فهو لا ينقل الوقائع، التي تحدث، ولكنه يستلهم هذا الواقع، وكل عناصره موجودة في القصيدة. طبعاً مئات وآلاف القصائد من الشعر الحر، هي فعلاً قصائد مثالية وررومانسية. بل هناك شعراء بكاملهم - مثل محمد عفيفي مطر.. جوهر العلاقات في شعر محمد عفيفي مطر علاقات مثالية. ولكن هذا لا ينفي أن الشعر كما يجب أن يكون حديثاً في تصوري أنا على الأقل -لا بد أن يدرك جدلية الاشياء.

◆ هل هناك غيرك من شعراء جيلك -إذا وافقت على هذه الصيغة- يدرك الأشياء بشكل جدلي؟

- أعتقد هناك كثيرون.

◆ في مصر مثلاً؟

- لا أعرف.. ربما كمال عمار في فترة الازدهار (٦٤-٦٧)، ديوانه الأول -(أنهار الملح) والثاني (صياد الوهم). عنده هذه اللمحة. وكمال ينجح جداً في «القصيدة المرتبة». العنصر الواحد، لا القصيدة المركبة. أبو سنة رجل أبو للوني -لم ينتقل كثيراً عن علي محمود طه وابراهيم ناجي. مطر مثالي في فهم الأشياء. اختياره لأنبادوقليس اختيار ذو معنى كفيلسوف. لكني أعتقد أنه في سوريا هناك ممدوح عدوان وفي العراق حسب الشيخ جعفر وحميد سعيد وهناك أحمد دحبور فلسطيني ومحمود درويش إذا اعتبرناه من نفس الجيل.

• هذه الأسماء التي ذكرتها تتسم في نفس الوقت بالقدرة على بناء القصيدة وإن كان بأشكال مختلفة؟

- نعم القدرة على إدراك الصراع. والجدل يقوم على الصراع وفكرة الصراع هي تفكير درامي. والقصيدة الحديثة تنمو، وليست قصيدة ثابتة. كنت أظن أنك ستقول إن هؤلاء الشعراء -بجوار التركيبة- هم مرتبطون بقضية التغيير والثورة. هذا ملمح آخر مشترك بينهم، وغالبيتهم مضطهد مطرود أو منفي- فالارتباط بين الجدلية، والحداثة والثورة والبناء الفني المركب والرؤية الفنية المعقدة، كل هذا مرتبط ببعضه بسبب أن الثورة أيضاً أصبحت عملية معقدة، ولم تصبح عملاً بسيطاً. لم تصبح مجرد صرخة جائع وأنين محروم. وهذا فارق آخر بين جيل الستينات والخمسينات: مسأة رؤية القضية الوطنية والاجتماعية. لأنه في شعر الخمسينات كان القصر الإقطاعي سوف يهب عليه الفلاحون ذات صباح ويحيطونه ويحطمونه ويطلع نور الفجر. أو المستعمر سوف يندحر لابد بسواعد الشعوب والجنود المناضلين والمكافحين، وأن الأرض المملوءة بالأنين سوف تتطهر ويغمرها الضياء من عرق العمال وكد الشرفاء.. مثل القصائد التي كان يكتبها شاعر مثل أحمد هيكل في أغاني الكفاح... هذه الفترة شهدت كثيراً. والغريب - أو كان الطبيعي أن كل هذه الشعر كنسته الأيام لأن الثورة لم تعد فعلاً بهذه البساطة وهذه السذاجة. ولم يصبح العدو محدداً بهذه الدرجة التي كان محدداً بها في القرن التاسع عشر، سواء كان القصر الإقطاعي أو جيب الرأسمالي أو قصر الملك أو كل هذه الأشياء. إنما أصبح أعداء الحرية من داخل الأحرار أنفسهم. وأعداء الثورة يمكن أن يكونوا من داخل الثورة. وأعداء الطبقة من داخلها نفسها. فليس مجرد الانتماء لطبقة يعني أن تكون ثورياً، لأن الوعي شرط أساسي للثورة.

والوعي عملية معقدة وليست بسيطة. ليس سهلاً أن تكون واعياً. ولم يعد العالم ينقسم إلى معسكرين معسكر الاستعمار ومعسكر الشعوب، معسكر الظلم ومعسكر الحرية لم يعد العالم منقسماً بهذه السهولة.

◆ واضح أنك تربط - طوال الوقت - بشكل حاد بين الشعر والظروف الاجتماعية والشعر والثورة.

- نعم.

◆ هي إذن مسألة محورية في فنك؟

- طبعاً، الشعر يجب أن يرتبط بالثورة لأنه هو نفسه يجب أن يكون ثورة فالرؤية الشعرية، هي رؤية سابقة على الواقع. هي رؤية تريد أن تغير الواقع الموجود وترفضه حتى لو كان مقبولاً من كثير من الناس، أي أنها تحلم بواقع أفضل للانسان وبعلاقات أفضل بين الناس. وبعلاقات مختلفة حتى بين الأشياء. أكثر سمواً وأكثر مثالية. لابد أن توجد علاقة بين الانسان والشجرة التي يجلس تحتها، بين الانسان والحديقة التي يمر أمامها، بين الانسان والسنبلة التي يقطفها لكي يصنع منها طعاماً. لا تصبح علاقة الانسان بالأشياء التي حوله علاقة نفعية فقط. وإنما علاقة جمالية. وليست علاقة استهلاكية، وإما علاقة تبادلية. الشعر نفسه هو ثورة على الواقع على العلاقات الموجودة والمألوفة في الواقع.

◆ يعني الشاعر في النهاية جزء من الطليعة إذا صحّ التعبير؟

- طبعاً، لكن الفارق أن المحترف الثوري ينظر إلى التغيير والثورة على أسس عملية، على أسس معطيات الواقع، أما الشاعر فإنه ينظر إلى المستقبل على أساس الحدس والإدراك الداخلي. لا بد أن يوجد طبعاً عنصر الوعي بعلم الثورة، لكن يجب أن تكون العلاقات في القصيدة وفي الفن وفي الشعر مبنية على عنصر الحدس أساساً.

◆ يقال إن الحدس بالنسبة للشاعر من أفضل الوسائل الإنسانية للوصول إلى الحقائق العلمية، ولكن بسياقات مختلفة وطرق مختلفة. لكن في النهاية الهدف واحد وإن اختلفت الوسائل.

- طبعاً.

◆ هل بهذا المعنى نستطيع أن نقول بأن مهمة الشاعر تنحصر في زيادة وعي الطليعة الواعية أو الشرائح متوسطة الوعي، أم أن عليه الوصول إلى الجماهير العريضة؟ وهذا يقودنا إلى السؤال التقليدي: هل مهمة الشاعر الثورى هي التحريض، أم مهمته مهمة فنية، وهل هناك تناقض بين التحريض والفن، إذا كان لديك فهم ما للتحريض؟

- كانت هذه المشاكل التي شغلتني فترة طويلة. هل يجب أن يهبط الفن إلى الجماهير أم ينتظر الفن حتى تصعد إليه الجماهير؟.. إلى آخر هذه القضية. في تصوّري أن الجناحين لا ينفصلان. إن ثمة إبداعا في الشعر يقوم به مبدعون، وهذا يظل تأثيره دائماً في دائرة محدودة يمكن تسميتها بالواعين أو المثقفين أو المهتمين بالشعر -

لأنه ليس كل متعلم مثقفاً، كما أن ليس كل مثقف يقرأ الشعر. يعني قراءة الشعر موهبة لا تقلّ عن إبداعه، لأنه على المتلقّي أن يعيد فك الرموز والإشارات التي تحفل بها القصيدة، ثم يعيد تركيبها من جديد حتى تصل إليه. وأنا انتهيت إلى أن الفن دائماً، جميع أنواع الفنون، يوجد فيها مستويات من الفن : مستوى الإبداع وما يمكن أن نطلق عليه مستوى التعميم، يعني أن ثمة مبدعاً، سواء كان شاعراً أو موسيقياً أو مسرحياً، هو يجرب أشكالاً جديدة وصيغاً جديدة ورؤى جديدة. وهذه الأشكال والصيغ والرؤى يستفيد منها آخرون يمثلون الوسطاء بين منابع الفن الإبداعية، وبين الجماهير والناس. ليس شرطاً في التحريض أو في الثورة وإنما أيضاً في تلقي الفن، بمعنى إذا أخذنا على سبيل المثال شاعراً كالخيام مثلاً، تظل فلسفة الخيام الانتقائية والتلفيقية هذه، إذا تُليت على لناس لا تصل إلا إلى عدد قليل من الذين يجيدون القراءة والكتابة وتذوّق الشعر، ولكن انتقالها بوسيط هو الموسيقى والغناء يُكسبها خاصية الترديد التي يتميز بها الفنان. وهذا الترديد في الوجدان يمكن أن يرتّب شيئاً فشيئاً المعاني التي أراد الشاعر أن يوصلها. مثال آخر أنه عندما يكتب شاعر مثل أراجون، ينتمي إلى مدرسة فنية معقدة (مجموعة السرياليين)، هل يمكن أن يصل هذا الشاعر إلى الجماهير؟ المسألة أن يأتي شاعر بعد ذلك يستعير صوراً وبعض الطرائق التي استخدمها أراجون ليقدمها بشكل مبسّط يصلح حتى للأطفال. هو هنا قام بعملية نقل الإبداع من المستوى الضيق إلى المستوى الواسع. والاثنان لا يغني أحدهما عن الآخر. يعني لابد لهذا الوسيط من ينبوع إبداع، ولا بد للمبدع أو للإبداع أن يبسط لهؤلاء الوسطاء ما يقولونه للناس، حتى يصبح ثقافة سائدة، وبالتالي يمكن لمبدعين جدد أن يتجاوزوا هذا الإبداع باعتباره أصبح ثقافة سائدة.

دور الشاعر في الثورة لا يلغي دور «الشاعر المنشور» أو الشاعر المحرّض أو الشاعر الجماهيري، الذي يقف بين الجماهير ويلقي شعره. هذه المسألة ليست مسألة فصحى أو عامية. لأن الناس تسمع القرآن الكريم وخطب الجمعة وتسمع الأخبار في الإذاعة بالفصحى وتستمع إلى التمثيليات المختلفة باللغة الفصحى وتفهمها. إذن هي ليست قضية اللغة، وإنما قضية ما تحمله هذه اللغة. الشحنة التي تريد أن توصلها إليهم. الشاعر المحرّض ليست شرطاً أن يكون شاعراً بلغة الشارع أو شاعراً عامي التفكير، ولكنه يبسّط القضايا المعقّدة سواء كانت هذه القضايا سياسية أو فنية الجماهير. فكما أننا لا نستطيع أن نقول إن الكتابة النظرية في الثورة منعزلة عن الجماهير لأنهم لا يستطيعون فهمها، كذلك لا يمكن أن نصف الإبداع الشعري بأنه منعزل عن الجماهير لأنهم لا يستطيعون الارتفاع إليه.

◆ هل يمكن أن أسأل هنا. هناك فترات كان فيها المسرح اليوناني، – وهو شعر – يمثّل أمام الجمهور والناس تسمعه، ويحدث توحّد بين الناس والشعر في فترة أقرب كما في شعر المقاومة الفرنسية، تكلمت عن أراجون، أراجون وايلوار تربيا في المدرسة السريالية وكانا يكتبان بلغة كحلقة مغلقة. حينما حدثت الحرب أصبح الشعر ظاهرة جماهيرية دون أن يحرضا، ما حدث أن الجمهور التقى مع الشعراء ضد الاحتلال الألماني، لدرجة أن ايلوار كان يناضل في المجموعات السرية، وكان شعره يلقي بالباراشوتات على المجموعات التي تناضل ومن الإذاعات الحرة من خارج فرنسا، فظهر شيء لم يكن موجوداً، أن الشعر لغة متفق عليها في أوساط معينة. يعني المشكلة ليست مشكلة وسيط في الأساس، الشعر والجماهير يمكن أن يلتقوا. لكن ثمة حواجز بين الشعر والجماهير هي كل اغتراب الجماهير الثقافي عن نفسها. الجماهير تسمع أشياء تبعدها عن أساسها. المشكلة ليست إيجاد لغة تحريضية، ربما المشكلة في تغيير الواقع.

– أنا لي اعتراض مبدئي. بالنسبة للمجتمع اليوناني، المجتمع اليوناني هو المجتمع الوحيد الذي لم تكن فيه الثقافة خاصة بناس دون ناس لأن المجتمع اليوناني كان يشاهد المسرح والثقافة باعتبارها جزءاً من الحياة اليومية لشعب أثينا. في هذا المجتمع كانت الثقافة جزءاً من حياة الناس، عندما يذهب الإنسان إلى المسرح، لا يذهب لكي يتثقّف، وإنما يذهب لأن المسرح جزء من حياته اليومية. فإذا انتقلنا إلى المجتمع الروماني، وبدأ السادة النبلاء يستعيرون ثقافة اليونان، أصبحت الثقافة هنا وقفا على فئة معينة، هم النبلاء أو السادة، ميدئياً الحقوق للمواطنين الرومان في الإمبراطورية، أيضاً داخل المواطنين الرومان أصبحت الثقافة الرومانية هي التي تميز سيداً عن سيد. هنا أصبحت الثقافة شارة ورداء يلبس.

وبحلول الانقلاب الصناعي، ووجود مجتمع جديد أصبح فيه ضحايا دخول الآلة، اختراع الكهرباء وكل هذه الأشياء أصبح الانتماء للماضي جزءاً من التجارة، بمعنى أن الثقافة قد تحولت من كونها امتيازا لفئة، إلى كونها سلعة تباع. فمثلاً: مطعم يُضاء بالشموع، يكون أغلى في الأسعار من مطعم يضاء بالكهرباء. نزهة على النيل بالحنطور، أغلى من نفس المشوار بالتاكسي، هنا أنا أبيع رموز المجتمع القديم والحضارة القديمة. هنا أصبحت الثقافة سلعة تباع وتشترى. وبالتالي حتى الآن لم نستطع أن نتخلص من هذا – إلا في المجتمعات الاشتراكية – وأصبح الكتاب بما يمثله من توزيع "The bestseller". الموسيقى بما تحققه من ربح. لذلك فالمسرح التجريبي في فرنسا مسرح محدود الجمهور وبالتالي هو مسرح لا يحقّق ربحا تجارياً. وعندما يتحول هذا المسرح إلى فوضى في العالم الثالث، يمكن أن يحقق الربح عن طريق طبع هذه المسرحيات وترجمتها وما إلى ذلك. أي أن لعبة تعميم المدارس الفنية الحديثة هذه، هي لعبة تجارية في الأساس. أي أنني عندما أدعي أنني مثقف وأتحدث عن

المسرح التجريبي أو أكتبه أو أمثّل في مصر مسرحياً تجريبياً، فإنني في الحقيقة أساهم في ترويج سلعة كاسدة في الغرب، دون أن أوصلها إلى الجماهير في مصر.

* هذا ما أقوله. إن ثمة عملية اجتماعية فرقت بين الشاعر والجمهور. وعملية المقاومة تكسر هذا.

- طبعاً لأن ظرف الحرب ظرف استثنائي يلغي حتى الفروق بين طبقات الأمة ويلغي التناقضات الموجودة داخل المجتمع، لأنه هنا يصبح معنى عاماً هو الدفاع عن الوطن. لكن بما أن قضية الثورة أصبحت الآن منفصلة عن قضية الاستقلال. إذ ليس شرطاً أن يحقق شعب ما الاستقلال لكي يكون حراً. أي أن القضية الوطنية بعد عملية استقلال المستعمرات أصبحت قضية غير حادة في العالم. في عالم تستقل فيه حتى جزر سيشل وانتقل الصراع من أن يكون صراع شعوب ضد الاستعمار، إلى أن يكون صراعاً ضد الإمبريالية بشكلها المعقد. وانتقل الاستقلال من كونه مجرّد استقلال سياسي إلى محاولة تحقيق الاستقلال الاقتصادي، وانتقلت فكرة الحرية من التحرر من المحتل إلى التحرر من الطبقة السائدة في المجتمع التي خلفها المحتل. وفي كل المجتمعات يحدث اندماج بين الشاعر وبين الجماهير. في حالة الحرب. حدث في مصر سنة ٥٦، ٦٧ ويحدث في أي مجتمع يواجه تهديداً لأحلامه الوطنية.

* أنت شخصياً تحولت إلى شاعر جماهيري قبل الحرب، ففي ٧٢ كنتُ أنا طالباً في الجامعة، وحينما كتبت الكعكة الحجرية، كانت مقطوعات منها تؤخذ وتُكتب في صحف الحائط في الجامعة. أنا أذكر حينما قلتها في دار الأدباء، كان المثقفون الموجودون هناك يعتبرونها تحريضاً. فهل يمكن إذن، أن نوسع مفهوم الحرب إلى المطالبة بالتحرر الوطني عامة؟

- نعم نعم. والشاعر يستطيع في فترات كثيرة أن يوفق بين الاثنين: المستوى الفني والتحريض. فأنا مثلاً كثيراً ما أتهم بالمباشرة، بينما أنا أكثر الشعراء - تقريباً - استخداما للرموز والحيل الفنية المعقدة جداً تصل أحياناً إلى الاصطناع وبناء على هذا كان الكثيرون يتهمونني بالعمومية. وهذا يتوقفّ على كيفية إدراك المتلقّي لمفردات العالم - أي أنني مفهوم بالنسبة لمن يدركون مفردات الثورة، أما بالنسبة للإنسان غير الواعي أو الذي لا تهمه مفردات الثورة، فيعتبرني غامضاً، لأنني أطالب بقضية هو لايدركها، وفي تصوره أن الشاعر يتحدث عن الجمال عن وردة تذبل، عن شراع زورق يسير في النيل، عن منديل يلوّح في المحطات أو في المطارات، لكن أن يتحدث شاعر عن الحرية أو الموت، عن الدم والثأر الوطني. هو لا يفهم هذا. ومن هنا يقول أناس إن هذا شاعر تحريض، ولكنه في حقيقته انتظام لكل مفردات الحياة الجديدة. والفن الجديد الذي تريد أن تحققه أنا لا أحب أن يقال إنني شاعر غامض.

فأولاً: أنا أواجه مشكلة في اللغة الفصحى. لأن هذه اللغة فيها كثير من القصور عن استيعاب الحياة اليومية. حتى في رسم الصورة الشعرية الجزئية. فمثلاً حين تريد أن تتحدث عن نور الغرفة، هناك نور نيون وهناك أباجورة وهناك لمبة سهاري. أشكال مختلفة من المصابيح. الفصحى لا تطلق عليها إلا مصباح، لأنه حتى السراج والقنديل أسماء لمصابيح اختفت. وقد يكون تحديد نوعية المصباح هاما جداً في رسم الصورة الشعرية والإيحاء بها. أنت تتعامل مع لغة مفرداتها قاصرة عن استيعاب مفردات الحياة اليومية، التي أنت مضطر إلى التعامل معها، لأن عناصرها هي عناصر الواقع وعناصر الثورة على هذا الواقع أيضاً.

ثانياً: أنا أواجه مشكلة أنك شاعر قومي توّصل قيماً قومية داخل الانسان، من بين هذه القيم القومية الانتماء التاريخي. ولكي يحسّ فرد ما أنه منتم تاريخيا، لا بد أن تذكّره بأساطيره وتاريخه وتراثه، وعليك أن تذكّره بهذه الأساطير والتاريخ والتراث - بطريقة فنية. فأنا أستخدم الأساطير والتراث الفني ليس فقط كرموز لإيصال العمل الفني، وإما لاستنهاض أو لإيقاظ هذه القيم التراثية والتاريخية في نفوس الناس.

ثالثاً: الشاعر له جناحان، إما أن يكون مقرؤاً وإما أن يكون مسموعاً. فإذا كان مقرؤاً فيجب أن تكون الصورة البصرية - التي هي في حقيقة الأمر الصورة التشكيلية - صورة حديثة جداً، وإذا كان مسموعاً فيجب أن تكون الإيقاعات الشعرية ليس مما ينصرف عنه الجمهور، بل مما يشد الأذن أيضاً. وبذلك تضطر إلى استخدام قيم موسيقية تقليدية مثل القافية والإيقاعات الحادة.. إلخ، بالإضافة إلى أن على الشاعر أن يتعامل مع اللغة بدرجة من الرهافة حتى لا يسقط في النثرية والبلاغة التقليدية.

◆ نعود قليلاً إلى أدواتك الفنية. هل هذه الأدوات التي ذكرتها تكون واضحة بالنسبة لك وأنت تكتب، أم تكون في إطار الحدس أو الحس. يقال مثلا أن الشاعر يبدأ بالنغمة ثم تقوده النغمة...

- وضع القضية على هذا النحو فيه كثير من التبسيط، لأنه لا يوجد إطلاقاً الفصل بين الأشياء في لحظة الإبداع. فكما أن الشاعر لا يجلس لكي يكتب قصيدة دعاية للثورة وإنما هو يعيش واقعه وينصهر فيه. ويصبح هذا الواقع جزءاً من وجدانه اليومي الذي يعيشه، لذلك، فإنه عندما يكتب عنه، فإنما يصدر عن وجدانه الحقيقي الذي يكتسب

خبرة هذا الواقع. وكذلك استخدام اللغة والرموز والأساطير، يأتي نتيجة للمعايشة. معايشة الشاعر لكل هذه الأشياء دون قصد الكتابة، أي أنها تتحول إلى إيمانات داخلية يجب أن تبدو عفوية وتلقائية في الفن. وإلا فقد الشعر خاصيته الأولى وهي خاصية أنه يخاطب الوجدان، يتوسل بالوجدان إلى الوجدان.

• إذن نعود إلى قضية جيل السبعينات. هذه المرحلة من تاريخ مصر شهدت كوكبة من الشعراء والفنانين وفي كافة الفنون. أولاً ما تفسيرك لازدهارهم في هذه الفترة، وثانيا - تصورك لما انتهوا إليه. إذ يُقال إنهم انتهوا، فهل أنت موافق على ذلك؟

- أنا أتمنى أن يكونوا قد انتهوا، لأن عدم انتهائهم ظاهرة غير صحية، فمعنى أنه لم يظهر جيل اسمه جيل السبعينيات أو الثمانينات، وأن الجدل حتى الآن حول جيل الستينيات، وهل انتهى أم لا... لا أحد يُنهي جيلاً. الذي ينهي جيلاً هو ظهور جيل جديد يحمل قيماً جديدة ومفاهيم فنية جديدة. إذا كان قد ظهر هذا، يصبح جيل السبعينات قد انتهى، دون حاجة إلى إعلان انتهائه. لكن الجدل حول انتهائه أو عدم انتهائه يدل على أنه لم ينته. وهذه - في الحقيقة - ظاهرة مؤسفة.

إن جيل الستينيات - في تصوري- جاء في فترة حرجة. كانت جميع المناصب والمكاسب قد أخذها جيل الخمسينات، سواء متمثلة في الصحافة أو الإذاعة أو التليفزيون أو النشر. وبالتالي لم يكن لهذا الجيل علاقة مباشرة مع السلطة أولاً. وثانياً أنه لم يكن يشعر أنه مدين لأحد ممن سبقوه مباشرة أو بشكل غير مباشر. فمن سبقوه مباشرة، كانت انتماءاتهم الوظيفية أقوى من انتماءاتهم الفنية. والجيل السابق على ذلك، جيل الرواد، سواء كان طه حسين أو العقاد أو توفيق الحكيم... إلخ كان يصدر عن إيمانات مختلفة عن ايمانات هذا

الجيل. كان يصدر عن اعتبار أن مصر دولة من دول حوض البحر الأبيض المتوسط، بينما هذا الجيل كان يؤمن بأن مصر دولة عربية وأن شعبها شعب عربي، وأن ارتباطها الأساسي بحضارة الصحراء أو بحضارة النهر، وليس بحضارة حوض لبحر الابيض المتوسط. وهذا يوضح لماذا كثر في شعر الخمسينيات استخدام الميثولوچيا اليونانية والتراجيديا المسيحية. لأن الجيل السابق لجيل الستينيات كان متأثراً بأساتذته في انتماء مصر لحوض البحر الأبيض المتوسط. هذه خاصية سياسية تميّز بها جيل الستينيات عن الجيل الذي سبقه.خاصية فنية أيضاً هي أن جيل الستينيات، لم تكن فرص النشر أمامه سهلة لدرجة أنه اضطر لأصدار مجلة مثل (٦٨). والخاصية الثالثة فيه هي التنوّع. لم يكن هناك واحد يكتب كالآخر. يمكن أن تجد هذا عند الجيل التالي لجيل يوسف إدريس في القصاصين مثلاً. لا تجد تميّزاً بين صالح مرسي وعبد الفتاح رزق، بين صبري موسى وعلاء الديب. أو عباس احمد ومحمد صدقي. لكن تجد تمايزا كبيراً جداً بين يحيى الطاهر عبد الله وجمال الغيطاني وابراهيم أصلان وصنع الله ابراهيم وابراهيم عبد العاطي وابراهيم منصور حتى. لكل منهم نكهة خاصة ومذاق خاص. حتى في المسرح ايضا ثمة تمايز بين محمود دياب وعلي سالم. ثمة تمايز كبير جداً بيني وبين محمد عفيفي مطر أو بيني وبين محمد ابراهيم أبو سنة، أو بيني وبين توفيق، أو بين بدر توفيق وكمال عمار أو كمال عمار ومهران السيد، كان هناك هذا التمايز.

لكن القضية الأساسية، وهي قضية الثورة، كانت قضية واضحة لدى جميع هؤلاء، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. يعني تأخذ مثلاً عند يحيى الطاهر شكل العمل السياسي المباشر وعند جمال الغيطاني شكل العودة إلى التاريخ، وعند ابراهيم اصلان شكل العبث. ثمة التزام بقضية الثورة.

◆ يقول صلاح عيسى في عدد «خطوة» الثالث أن هذا الجيل وقع في تناقضات حادة بين انتمائه للثورة كقضية أساسية، وبين ارتباطه إلى حد كبير بنظام عبد الناصر. وأنه حسب تعبيره، لم يستطع أن يخرجه من جلده، فإن عبد الناصر عندما هزم هزموا معه.

- ربما يقصد صلاح عيسى قطاعاً من جيل الستينيات، لكن الذي أعرفه مثلاً أن هذا الجيل لم يربط مصيره بعبد الناصر على الإطلاق، ولا بالاتحاد الاشتراكي. يعني لا يمكن أن تربط بين يحيى الطاهر عبد الله ولا صنع الله ابراهيم ولا ابراهيم منصور ولا جميل عطيه ولا مجيد طوبيا، ولا حتى جمال الغيطاني (في فترة من فتراته) بفكرة الولاء لعبد الناصر. كانت هذه قضية الجيل السابق عليهم مباشرة: أحمد عبد المعطي حجازي ورجاء النقاش وفتحي غانم وصبري موسى وصلاح عبد الصبور أيضاً. هؤلاء ارتبطوا. لكن جيل الستينيات بالعكس كان مرفوضاً ومنفياً. واضطر في النهاية أن يجلس على مقهى ريش ويصدر مجلته وحوله المخبرون.

◆ هل كان هذا سر أزمته التي تبدّت في اختيار أشكال فنية تبدو عند البعض كأنها نوع من الهروب؟

- ممكن، لأن ردود الفعل مختلفة، فردّ الفعل قد يكون التحدي عند البعض مثلي أنا، وقد يكون الانسحاب الذي عند البعض الآخر، كما يتبدى في نهايات قصص يحيى الطاهر عبد الله كما سبق أن قلت. أو الانسحاب الفني مثل قصص ابراهيم أصلان. ولذلك أريد أن أقول إن هذا الجيل بدأ في الانتشار بعد ١٩٦٧. بدليل أنه أصدر مجلته ٦٨. وتقريباً فكر جيل الستينيات هو الفكر الذي كان وراء مظاهرات الطلبة

سنة ٧٢، وليس فكر الجيل السابق، ويدخل فى هذا احمد فؤاد نجم وغناء الشيخ إمام، فكر جيل الستينيات هو الفكر الذي كان وراء مظاهرات الطلبة سنة ٧٢، -وليس فكر الجيل الستينيات هو الذي كان وراء مظاهرات الطلبة سنة ٧٢واشتراك شعراء فيها مثل زين العابدين فؤاد. لم نكن نجد الطلبة سنة ٧٢ يعلقون قصيدة لصلاح عبد الصبور، أو قصيدة لعبد الرحمن الشرقاوي.

* أليس مهمة جيل الستينيات أن يساعد على خلق الجيل الجديد؟

- لا جيل يخلق جيلاً آخر. كل جيل يتخلق هو. نحن لم ننتظر من الجيل الذي سبقنا أن يخلقنا. لأن ظهور كل جيل هو ردّ فعل على الجيل السابق.

* لكن القاعدة هي أن الأجيال القديمة تعين الأجيال الجديدة.

- لا. إن القضية الأساسية الآن، ليست هي أن جيل الستينيات يحاول صناعة جيل جديد أم لا. هذا شكل غير صحي من أشكال التطور. لكن المهم أن هذا الجيل (الستينيات) هو الذي واجه الحصار طيلة فترة السبعينيات، أي أنه مُنع من النشر، مُنع من التجمع، وحوصر أفراده، واضطر بعضهم أن يهاجر أو يتقوقع. وكان المراد، طبقا للسياسة العامة للدولة، أن يهُال على هذا الجيل تراب النسيان، لأنه هو الجيل الذي تشرّب بمفاهيم اشتراكية، لم تكن هي المفاهيم الاشتراكية التي صاغها عبد الناصر. هي مفاهيم اشتراكية مختلطة بأفكار عن الحرية وأفكار عن الاستقلالية الفردية، واقتصاد مختلف عن رأسمالية

الدولة. وكان بين هذا الجيل شبه اتفاق على أن الاشتراكية التي يطبقّها عبد الناصر، ليست هي الاشتراكية الحقيقية. هذا إضافة إلى أن هذا الجيل لم يوحِّد نفسه مع عبد الناصر في خندق واحد. لأن السلطة في السبعينات حاولت خنق هذا الجيل واستنبات جيل جديد من الكتّاب يحمل مفاهيم المرحلة الجديدة. وهذا الاستنبات طبعاً يؤدي إلى الفشل بهذه الطريقة. أي أنه في فترات الانهيار الوطني وانهيار القيم والمُثُل لا يمكن أن تصنع فنانين وطنيين عظماء.

◆ أنت إذاً، ترى أن الظروف التي مرت بها مصر في السبعينيات هي التي وراء عدم ظهور أصوات متميزة بين الأدباء؟

- ليس شرطاً، لأن هذه الأزمة على مستوى العالم العربي ككل.

◆ هل تسلم بأنه ليست هناك أصوات متميزة في الأجيال الجديدة؟

- أذكر مثلاً.

◆ من القصاصين مثلاً: محمد المخزنجي، محمود الورداني، محسن يونس، يوسف أبو ريه.

- أعتقد أنه ليس التميز الذي يكفي لصنع تيار. فيوسف أبو ريه لا أعتقد أنه فنان، ولكن محمد المخزنجي أقرب إلى محمد المنسي قنديل. أريد أن أقول إن مثل هؤلاء كان يوجد في الستينيات في الصف الثاني.

◆ إلام يعود هذا؟ لأن المسألة ظاهرة اجتماعية في النهاية؟

- عُقم.

◆ هل هو عقم ميتافيزيقي؟

- لا طبعاً، هو جزء من انحسار الثورة في مصر أحد وجوهها انحسار الثقافة في مصر.

◆ يعني هو جزء من أزمة الثورة في مصر؟

- نعم.

◆ فيم تتمثّل هذه الأزمة؟

- تتمثل في الانتقال من معسكر التحرر الوطني إلى معسكر التبعية للاستعمار، ينتقل الاقتصاد من إقامة صناعة إلى أن يصبح اقتصاداً تابعاً. انتقال الفكر العمّالي كله، من كون العمل حق والعمل شرف والعمل واجب، لأن يصبح بحثاً عن عقد في بلد عربي من أجل المال. أن تصبح قضية المرأة لا أن تصبح قاضية أو وزيرة، وإنما أن تعود إلى البيت وأن تتحجب، أن تصبح قضية الجامعة ليست قضية استقلال الجامعة وحرمتها وإنما تحويل الطلاب عن السياسة كما يُقال. أن تصبح المسألة أن الجميع من حقهم أن يكونوا مواطنين أحراراً، وأنه إذا مات عبد الناصر فكلكم جمال عبد لناصر، إلى أنه لا سياسة في

الدين ولادين في السياسة. طبعاً لا سياسة في الدين هذا شعار، أما لادين في السياسة فتفكير أخلاقى يعنى لا أخلاق فى السياسة. فبدلاً من أن تصبح سياسة الأمة ترجمة لإيماناتها وطموحاتها، تصبح ترجمة لانتهازيتها.

◆ من المسؤول عن هذا؟

- لا يوجد مسؤول محدد تلقى عليه التبعية لإراحة النفس. طبعاً مسؤول، في هذا، كثير من عناصر السلبية في الماضي دون الحاضر. وأيضا هجرة المثقفين إلى الخارج مسؤولة عن جزء. عدم حرية وسائل الإعلام، عدم إقامة مؤسسات ديموقراطية. عدم وجود تنظيم شعبي أو جماهيري. الاحتلال نفسه. المعاناة الاقتصادية التي فرضت على الناس لكي يتنلموا بفكرة السلام. أشياء كثيرة وعوامل كثيرة مسؤولة عن ذلك.

◆ صياغاتك تتجه إلى اتهام السلطة.

- ليس فقط. الثوريون مسؤولون عن جزء، وطبيعة تطور المجتمع مسؤولة عن جزء أيضاً. هؤلاء الذين يهاجمون الاشتراكية بكل عنف الآن، ليسوا فقط الإقطاعيون القدامى أو الرأسماليون القدامى فقط، بل أيضاً الفئات التي أتاح لها نظام عبد الناصر أو اشتراكية عبد الناصر، مجانية التعليم والانتقال من طبقة الأجراء أو الفلاحين في الريف، إلى أن يكونوا من طبقة الأفندية أو من طبقة الموظفين طبقاً لقانون خريج كل جامعة يعمل، هؤلاء لم يكتفوا -بحكم التطور

الاجتماعي- بأن يكونوا موظفين فقط، وإنما أصبحوا يبحثون عن السفر إلى البلاد العربية وعن المجيء بأموال واستثمارها في أشياء غير الوظيفة. التطلعات الطبقية عند هؤلاء مسؤولة أيضاً. وليس غريباً أن كثيرين من أعضاء الحزب الوطني كانوا أعضاء في منظمة الشباب وتنظيمات الاتحاد الاشتراكي. وأن الرجال الذين حكم بهم السادات هم نفس الرجال الذين حكم بهم عبد الناصر.

❖ نعود إلي الشعر. قلت من قبل أنك قد دخلت مرحلة فنية جديدة. هل تستطيع أن تحدثنا عن ملامحها وتعطينا بعض النماذج لها؟

– بما أن القضية الوطنية قد أصبحت تحتل الاهتمام الثاني لدى الشعب، وأصبحت القضية الآن أن العلاقات الاجتماعية مختلفة. يعني لم تعد طبقة البروليتاريا هي الطبقة الفقيرة التي تدعو للثورة، ولم تعد البرجوازية الصغيرة هي التي تقف في سبيل التطور بل هي الطبقة المطحونة الآن. ولم تعد للطبقة السائدة ثقافة ايديولوجية، وإنما هي ثقافة (بزرميط) هجين، أشياء مقتطعة من الغرب وأخرى من التراث السلفي، تلفيق يعني! فأنا أعتقد أن الهام جداً بالنسبة للشاعر الآن، أو بالنسبة لي أنا، هو إعادة اكتشاف الجمال، لأن أحداً لم يعد يهتم بالجمال. الجمال في الطبيعة، الجمال في الإداء، الجمال في السلوك، الجمال في مفردات الحياة الاجتماعية، سواء كان يتمثل في لافتة، في شارع، في شكل أتوبيس، في طلاء سيارة في منظر كوبري. لم يعد أحد يهتم بهذا الجمال. فأنا أعتقد أن الوظيفة الأساسية التي يمكن أن يؤديها الشاعر الآن هي إعادة اكتشاف الجمال في نفس الإنسان. وأنه إذا استطاع الشاعر أن يجعل الإنسان المصري يحس بالجمال من جديد، فيستطيع بالمقابل أن يحس بمدى القبح الذي وصلت إليه حياته. إن الإنسان أصبح متهماً، لأنه إذا دعا الناس إلى الثورة والتغيير، اتهم أنه

يريد أن يعيد الناس إلى الفقر واشتراكية الفقر وغيرها من المفاهيم الخاطئة التي تمرست في الذهون لفترة الماضية. إذا دعوت الناس إلى رفض السلام المصطنع الآن، فأنت تدعو الناس إلى التضحية من أجل الحرب والموت وانتظار المد الذي سيأتي أوائل الثمانينات. إذا دعوت الناس إلى أن تصبح حياتهم أكثر جمالا ويسراً، فأنت تدعوهم للهجرة إلى البلاد العربية وليس للإقامة في الوطن. أيضاً المصانع والأرض الزراعية تتناقص... فلا أقل على الشاعر الآن من أن يعيد تعليم الناس الجمال.

◆ الجمال بمفهومه الواسع طبعا؟

- بكل المفاهيم طبعاً.

◆ وهذا ما تحاول أن تفعله في المرحلة الجديدة؟

- نعم.

◆ مثل أي القصائد؟

- مثل قصائد «الخيول والطيور».

◆ سؤال قصير وأخير. هل تستطيع أن تدرك بعض المكونات التي كونتك؟

- الأصل هو الإحساس باللغة. الإحساس باللغة بشكل جمالي. ثم كيف تستخدم هذا الاتساق اللغوي للتعبير عما في ذاتك. ثم إن

الذات ليست منفصلة عن الآخرين، وإنما هي جزء من المجتمع، ثم إنك لابد أن تتمتع باستقلالية فردية، وهذا يستتبع أن تتخذ موقفاً مستقلاً من الأشياء. ثم لابد من إدراك الأشياء، بشكل مختلف عن المسلّم به. إذا كان المسلّم به هو كذا، فإذا نظرنا إلى المسألة من زاوية أخري، فماذا يحدث؟ أي ما يسمونه بقلب المسلّمات. ثم إن الدهشة تجاه العالم لا تنبع من عدم إدراك أبعاد الواقع، وإنما تنبع من عدم تحقّق ما تؤمن به في الواقع. الدهشة تجاه العالم لاتوجد نتيجة للسذاجة.

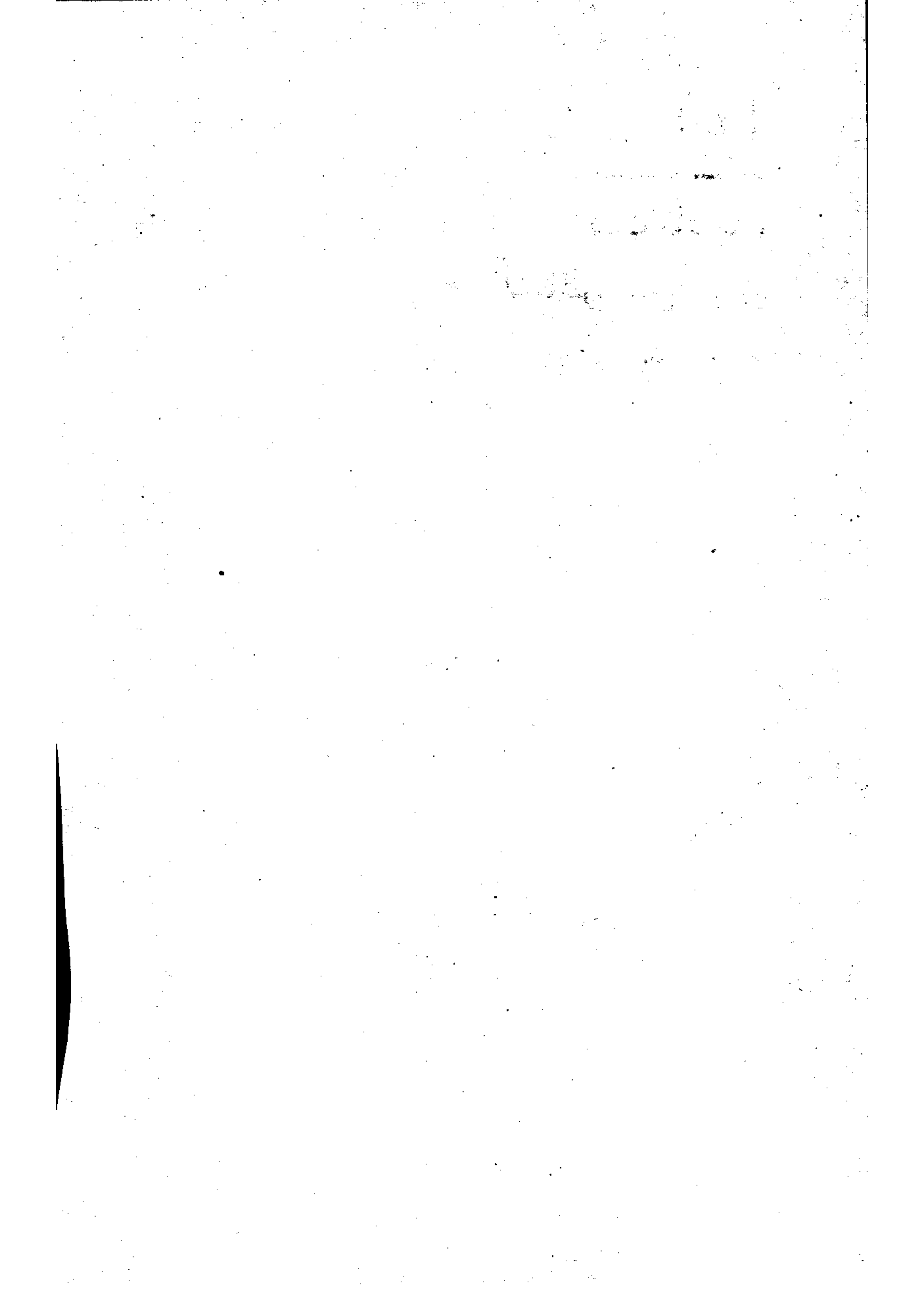
هناك عوامل كثيرة أخرى، شذرات من الفكر الماركسي، لمحات من الفكر الوجودي. وكل الأشياء التي كانت موجودة حينذاك.

◆ شكرا.

❖

[٤]

ثبت بأعمال الشاعر أمل دنقل وما كتب عنه



اعتمدنا هنا على البيليوغرافيا شبه الكاملة للصديق حسن الغرفي المثبتة في كتابه «أمل دنقل، عن التجربة والموقف» مع بعض الاضافات - ونأمل أن نستكملها في عمل لاحق.[1]

أولاً : أعمال أمل دنقل

(أ) دواوين شعرية:

- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - ١٩٦٩.
- تعليق على ماحدث - ١٩٧١.
- مقتل القمر - ١٩٧٤.
- العهد الآتي - ١٩٧٥.
- أقوال جديدة عن حرب البسوس -.
- اوراق الغرفة (٨)- ١٩٨٣.
- الأعمال الكاملة (في مجلد واحد)- (ضم الدواوين السابقة بالاضافة إلى «قصائد متفرقة» لم يسبق نشرها في أحد دواوينه) - ١٩٨٣.

---

(١) لمزيد من البيانات يراجع كتاب: سيد البحراوي وعبله الرويني. أمل دنقل كلمة تقهر الموت. هيئة قصور الثقافة. القاهرة أغسطس ١٩٩٠.

(ب) مقالات:

- قريش عبر التاريخ (١): قبيلة تجارة لا حرب.. ومع ذلك حكمت (مجلة «أوراق» (لندن) - العدد الأول - يونيو ١٩٨٣ - ص: ٤٤ - ٤٥).
- قريش عبر التاريخ (٢): صراع النفوذ بين كذاب ربيعة وصادق مضر (مجلة «أوراق» (لندن) - العدد الثاني - أغسطس ١٩٨٣ - ص: ٤٣ - ٤٤).
- قريش عبر التاريخ (٣): التجارة توحد عرب مكة ويهود يثرب (مجلة «أوراق» (لندن) - العدد الثالث - سبتمبر ١٩٨٣ - ص: ٤٣ - ٤٤).
- قريش عبر التاريخ (٤): «الحلقة الأخيرة»: الأنصار يدفعون ثمن خلاف العاربة والمستعربة (مجلة «أوراق» (لندن) - العدد الرابع -اكتوبر ١٩٨٣-ص ٤٤ - ٤٥).
- مراجعة لديوان أحمد عبد المعطي حجازي: «كائنات مملكة الليل» (مجلة «أوراق» (لندن) - العدد الحادي عشر مايو ١٩٨٤ - ص: ١٣ - ١٤).

(جـ) حوارات + اشتراكه في ندوة مجلة «فصول» عن «قضايا الشعر المعاصر» (أنظر: قائمة مصادر كتاب الغرفي «أمل دنقل، عن التجربة والموقف»- وكذلك قائمة مصادر هذا الكتاب).

ثانياً: أعمال عن أمل دنقل

(أ) كتب:

- حسن الغرفي: «أمل دنقل: عن التجربة والموقف». مطابع أفريقيا - الشرق. المغرب ١٩٨٥.
- د. جابر قميحة: «التراث الانساني في شعر أمل دنقل» هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان. القاهرة ١٩٨٧.
- عبلة الرويني: «الجنوبي: أمل دنقل» مكتبة مدبولي. القاهرة ١٩٨٥.
- سيد البحراوي: «البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل: «مقابلة خاصة مع ابن نوح»- ضمن سلسلة «الكتاب الجديد»، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨.
- سيد البحراوى وعبلة الروينى: أمل دنقل. كلمة تقهر الموت. هيئة قصور

الثقافة القاهرة ١٩٩٠

- نسيم مجلي: أمل دنقل: أمير شعراء الرفض الهيئة العامة للكتاب .د ت

(ب) فصول في كتب:

- حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر -ص: ٣٣ -٣٤-٣٥. القاهرة ١٩٧٠.

- د. لويس عوض: ثقافتنا في مفترق الطرق «شعراء الرفض» ص: ١٠٢ - ١١٢ بيروت ١٩٧٤.

- محيى الدين صبحي: الأدب والموقف القومي «حول ديوان: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ص: ٦٧ - ٨١. دمشق ١٩٧٦.

- د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - ص ٨٨-٨٩-٩٠، و٢٥١ -٢٥٢، و٢٨٥ -٢٩٤. طرابلس ليبيا ١٩٧٨.

- د. رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر «الشعر والاسطورة» الاسكندرية ١٩٧٩.

- حاتم الصكر: الأصابع في موقد الشعر. دار لشؤون لثقافية العامة. وزارة الثقافة والاعلام. بغداد ١٩٨٦.

(جـ) المقالات

[١] المجلات

◆ الآداب (لبنان):

- د. أحمد كمال زكي: نقد قصائد العدد الماضي- قصيدة «اعتراف» (الآداب -. العدد الحادي عشر، نوفمبر ١٩٦٤).

- شوقي خميس: نقد قصائد الماضي -قصيدة«بكائية الليل والظهيرة» (الآداب -العد السادس يونيو ١٦٧).

- محسن الخياط: نقد قصائد العدد الماضي -قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، (الآداب -العدد الرابع، أبريل ١٩٦٧).

- إيليا الحاوي: نقد قصائد العدد الماضي - قصيدة «حديث خاص مع ابي موسى الأشعري (الآداب - العدد الأول، يناير ١٩٦٩).

- غالي شكري: الأدب المصري بعد الخامس من يونيو -(الآداب - العدد الخامس، مايو ١٩٦٩).

- سامي خشبة: رسالة القاهرة: انتصارات شابة، حقيقية وغير كاملة -عن ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، (الآداب -العدد السادس، يونيو ١٩٦٩).

- بدر توفيق: كوميديا القلب المعتم - (الآداب - العدد الثاني عشر، ديسمبر ١٩٦٩).

- نصار عبد الله: كوميديا القلب المعتم (مناقشة المقال السابق)، (الآداب - لعدد الرابع، أبريل ١٩٧٠).

د. صلاح عدس: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - (الآداب - العدد التاسع، سبتمبر ١٩٧٠).

- مجاهد عبد المنعم مجاهد: بحثاً عن المطلق.. في العمل الشعري - عن ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، (الآداب - العدد التاسع، سبتمبر ١٩٧٠.

- شوقي خميس: نقد قصائد العدد الماضي - قصيدة «لاوقت للبكاء» (الآداب - العدد الأول، يناير ١٩٧١).

- محمد علي الخفاجي: اتهامات أمام دنقل - (الآداب -العدد الحادي عشر، نوفمبر ١٩٧١).

- بلند الحيدري: نقد قصائد العدد الماضي - قصيدة «أغنية الكعكة الحجرية» (الآداب - العدد الرابع أبريل ١٩٧٢).

❖ الطليعة (مصر):

- غالي شكري: تعليقات زرقاء اليمامة على جبين العصر - (الطليعة - ملحق الأدب والفن - العدد السادس، يونيو ١٩٧٢).

❖ الفكر المعاصر جلال العشري: أزمة الشعر الجديد، والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة -(الفكر المعاصر - العدد ٥٣، يوليو ١٩٦٩).

❖ الثقافة (العراق):

- شمس الدين موسى: الواقع بين الأسطورة والتاريخ: - دراسة نقدية في شعر أمل دنقل - (الثقافة - العدد السابع، السنة الثانية، تموز ١٩٧٢).

◆ الثقافة العربية (ليبيا):

- كريمة محمد علي عمر: عرض لديوان «العهد الآتي» - (الثقافة العربية - العدد الرابع، أبريل ١٩٧٧).

- عذاب الركابي: «العهد الآتي»: رؤية مستقبلية لمسيرة الانسان (الثقافة العربية - العدد الثامن، السنة السادسة، أغسطس ١٩٧٩).

- د. عدنان حسين قاسم: بناء الصورة الرمزية وطرق استخدامها (الثقافة العربية -العدد الرابع، السنة السابعة، أبريل ١٩٨٠).

◆ دراسات عربية (لبنان):

- رضا الطويل: فن العزف على أوتار الغضب: تنويعات حول التجربة الشعرية لأمل دنقل، (دراسات عربية - العدد التاسع، السنة ١٦، يوليو ١٩٨٠).

◆ الطريق (لبنان):

- محمود أمين العالم: لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل (الطريق - العدد الخامس، السنة ٤٠، أكتوبر ١٩٨١).

◆ الشعر (مصر):

- د. محمد فتوح أحمد: التشكيل بالموروث في الشعر العربي المعاصر (الشعر - العدد ١٧، أكتوبر ١٩٧٩).

- د. محمد فتوح أحمد: القصيدة العربية المعاصرة إلى أين؟ الشعر - (العدد ٢٩، يناير ١٩٨٣).

- د. عبده بدوي: قضايا حول الشعر: عن ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» (الشعر - العدد ٣٣، يناير ١٩٨٤).

◆ الكرمل (فلسطين):

- الكرمل - خاص: حوارات من القاهرة: أمل دنقل: المواجهة المستمرة (الكرمل - العدد ٢، ربيع ١٩٨١).
- وليد خاز ندار: عن أمل دنقل (الكرمل - العدد ١٠، ١٩٨٣).

❖ المجلة الثقافية (الأردن):

أديب نايف بلوز: التحديق في الموت (المجلة الثقافية، خريف ١٩٨٤).

❖ دراسات (الأردن)

- د. خالد الكركي: الرموز الجاهلية في الشعر العربي الحديث (دراسات الجامعة الأردنية، أبريل ١٩٨٦).

❖ فصول (مصر):

- د. صلاح فضل: تجربة نقدية: انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل (فصول - المجلد الأول، العدد ١، أكتوبر ١٩٨٠).
- د. علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر (فصول - المجلد الأول، العدد ١، أكتوبر ١٩٨٠).
- د. أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر الحديث (فصول - المجلد الأول، العدد ٤، يوليو ١٩٨١).
- احمد عبد العزيز: أثر فيديريكو غارسيا لوركا في الأدب العربي المعاصر (فصول - المجلد الثالث، العدد ٤، ١٩٨٣)
- اعتدال عثمان: الشعر والموت في زمن الاستلاب: قراءة في «أوراق الغرفة (٨)» (فصول - المجلد الرابع، العدد ١ ديسمبر ١٩٨٣).

❖ الدوحة (قطر):

- رجاء النقاش: لماذا نقتل الشعراء؟ (الدوحة - العدد ٧٨، يونيو ١٩٨٢).

- أحمد عبد المعطي حجازي: فلننتظر المراثي (الدوحة - العدد ٩١، يوليو ١٩٨٣).

- حسن طلب: أمل دنقل: حياته وأدبه، ومأساته (الدوحة - العدد ٩١، يوليو ١٩٨٣).

- قاسم حداد: أمل دنقل: سيف في الصدر.. جدار في الظهر (الدوحة - العدد ٩٢، أغسطس ١٩٨٣).

◆ إبداع (مصر):

- د. عز الدين اسماعيل: لن يصمت هذا الصوت (إبداع - العدد ٥، السنة الأولى، مايو ١٩٨٣).

◆ إبداع - عدد خاص: العدد الخامس - مايو ١٩٨٤.

- سامي خشبة: أمل دنقل.
- د. سلامة آدم: أوراق من الطفولة والصبا.
- فاروق شوشة: شاعر اليقين القومي (رؤية شخصية).
- د. عبد العزيز المقالح: أمل دنقل وأنشودة البساطة (رؤية شخصية).
- أحمد طه: قراءة النهاية: مدخل إلى قصائد الموت في «أوراق الغرفة رقم (٨).
- د. نصار عبد الله: كائنات الطبيعة والدلالة البشرية في «أوراق الغرفة رقم (٨)».
- د. طه وادي: الزمن الشعري في قصيدة «الخيول» (دراسة أسلوبية).
- د. فدوي مالطي دوجلاس: قراءة في القصيدة «زهور».
- د. أحمد درويش: الرمز والبناء في قصيدة «الخيول».
- مدحت الجيار: أقانيم الشعر عند أمل دنقل.
- حسين عيد: الفارس الذي رحل.
- اعتدال عثمان: الموت شعراً.
- اعتماد عبد العزيز: آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل (إبداع - عدد

خاص- العدد ١٠، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٨٣).

- سمير الفيل: النيل في شعر أمل دنقل (إبداع - العدد ١٢، السنة الأولى، ديسمبر ١٩٨٣).

- محمد المخزنجي: عن نبرة القص في صوت الغناء: لمحة إلى قصائد من أمل دنقل

❖ المصور (مصر):

- صافي ناز كاظم: أمل دنقل: شاعرية الرؤية الموجعة - المصور - العدد ٣٠٥٩، ٢٧ مايو ١٩٨٣.

❖ الهلال (مصر):

- مصطفى الضمراني: أمل دنقل.. زميل الصبا والشباب -الهلال- ع. يونيو ١٩٨٣.

❖ الطليعة العربية (باريس):

- فيصل جاسم: أمل دنقل.. البكاء بين يدي الموت -الطليعة العربية العدد ٣، ٣٠ مايو ١٩٨٣.

❖ المستقبل (باريس):

- يوسف القعيدة: أمل دنقل -أيوب آخر... (المستقبل -العدد ٣٣٣، السبت ٩ يوليو ١٩٨٣).

❖ الموقف العربي (باريس):

- أحمد عبد المعطي حجازي: رسالة إلى أمل دنقل (الموقف العربي. مايو ١٩٨٣)

◆ اليسار العربي (باريس):

- محمود أمين العالم: شاعر على خطوط النار الداخلية (اليسار العربي ١٩٨٣).

◆ كل العرب (باريس):

- محمد ابراهيم أبو سنة وآخرون: أربع شهادات في رحيل الشاعر (كل العرب - العدد ٤١، الأربعاء ٨ يونيو ١٩٨٣).

◆ المجلة (لندن)

- مقال دون إمضاء: مات أمل دنقل حاملاً معه عذاب المرض وهموم الشعر (المجلة -العدد ١٧٣، ٤-١٠ يونيو ١٩٨٣)

◆ القاهرة (مصر):

- حسن النجار: الجنوبي.. آخر الشعراء الراحلين (القاهرة العدد ١٦ - الثلاثاء ٢١ مايو ١٩٨٥-ص ١٦- ١٧).

- وليد منير: قراءة في حرب البسوس (القاهرة العدد ١٧- الثلاثاء ٢٨ مايو ١٩٨٥ -ص٣٦ -٣٧).

◆ اليوم السابع (باريس):

- سيِّد البحراوي: البحث عن لؤلؤة المستحيل (اليوم السابع العدد ٥٧- الاثنين ١٠ حزيران (يونيو) ١٩٨٥ - ص ٣٨).

◆ الموقف العربي (قبرص):

- لا بدون توقيع: أمل دنقل في ذكراه الثانية: صادق الموت حتى دخل فيه (الموقف العربي العدد ٢٤٦ - الأثنين ١، ٧ تموز (يوليو) ١٩٨٥).

❖ إبداع (مصر):

- حسين عيد: ظاهرة التكرار في مفردات بناء القصيدة عند أمل دنقل (إبداع- العدد ٦ يونيو ١٩٨٥ -ص٢٩- ٣٤).

❖ أدب ونقد (مصر):

- نسيم مجلي: أمل دنقل.. أمير شعراء الرفض.
- محمود عبد الوهاب: حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل.
- رضوى عاشور: لحضور... والغياب.
- عبلة الرويني: سيد بيتنا (أدب ونقد، عدد ١٣ ٠- ص٢- يونيو، يوليو ١٩٨٥).
- محمد بدوي: الشاعر والدولة. (في جزء من الدراسة) (أدب ونقد عدد ١٤- س٢ - أغسطس ١٩٨٥).

❖ الثقافة الجديدة (القاهرة):

(ملف خاص عن الشاعر بعد رحيله)

- عبده جبير: رحيل الشاعر في الصباح، سيناريو اليوم - قسم «٤٠».
- رضا الطويل: أمل دنقل رؤية واقعية ومنهج واقعي.
- حلمي سالم: الحداد يليق بالشعراء.

[٢] الجرائد

❖ الهدف (الكويت):

- زكريا عبد الجواد: أمل دنقل غادر السرير.. اصطحب الموت وراح (الهدف - الجمعة ٢٧-٥-١٩٨٣).

❖ الأنباء (الكويت)

- محمد يوسف: أمل دنقل... لم يبق من وجع الجسد إلا نار الشعر، وخبز

القلب، والجمرة التي لاتموت (الأنباء-٢٨-٥-١٩٨٣).

◆ الملحق الثقافي لجريدة «اليوم» (السعودية):

- عبد الوهاب قتاية: لقاء مع أمل دنقل.
- احمد سماحة: أمل دنقل الحرف الباقي.
- تاج الدين محمد تاج الدين: من دفتر الذاكرة.
- محمد الدميني: من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم».
- يوسف أبو لوز: صارت الجنازات أكثر من حامليها.
- محيي االدين عثمان محسب: أمل دنقل.. قيثارة الغد الأبهى (اليوم -العدد ٣٧٩٥/ ٣٠ مايو ١٩٨٣).

◆ الرياض (السعودية):

- محمد الشاذلي: أمل دنقل بين مبارزة الموت ومعانقته (الرياض -العدد ٥٨٧٢، ٢١ يوليو ١٩٨٤).

◆ أخبار اليوم (مصر):

- خالد الهميل: آخر المبدعين رحل.. فمن يوقظ القلوب الميتة؟ (أخبار اليوم -٢٨ مايو ١٩٨٣).

◆ المساء (مصر):

- ابراهعيم فتحي: حول ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (المساء ١٩٨٦/١/٣)

◆ الأهالى (مصر):

- : الأدباء والفنانون يؤمنون أمل دنقل (الأهالي -٨ يونيو ١٩٨٣)

❖ شباب بلادي (مصر):

- عبلة الرويني، أرملة الشاعر: حوار معها: كانت قضية «أمل» أكبر من المرض- (شباب بلادي -العدد ١٢، ٤ يونيو ١٩٨٣).

❖ الشرق الأوسط (لندن):

- سوف عيد: التجريح الذاتي عند أمل دنقل: قراءة في قصيدة «الخيول» (الشرق الأوسط الثلاثاء ٢٨-٦-١٩٨٣).

❖ القبس (الكويت):

- سمير أبو حمدان: العفوية وعدم الانضباط حفظا تمرده ونقاءه. (القبس - الخميس ٦-٦-١٩٨٥).

❖ الرياض (السعودية):

- عبده جبير: أمل دنقل: رحيل الشاعر إلى الصباح (الرياض - العدد ٦٢٠٦- ٢٠ يونيو ١٩٨٥).

❖ القبس (الكويت):

- جهاد فاضل: أمل دنقل: شاعر شجاع واجه الحياة والموت بكبرياء (١) (القبس -الجمعة ٢٨-٦-١٩٨٥).

- جهاد فاضل أمل دنقل.. شاعر شجاع واجه الحياة والموت بكبرياء (٢) (القبس -السبت ٢٩-٦-١٩٨٥).

❖ الشرق الأوسط (السعودية):

- شاكر النابلسي: كان لابد أن يبكي.. لأنه عرف! (الشرق الأوسط -الأحد ٢٨-٧-١٩٨٥).

- شاكر النابلسي: تعليق على مالم يحدث! (الشرق الأوسط - الأحد ١-٩-١٩٨٥).

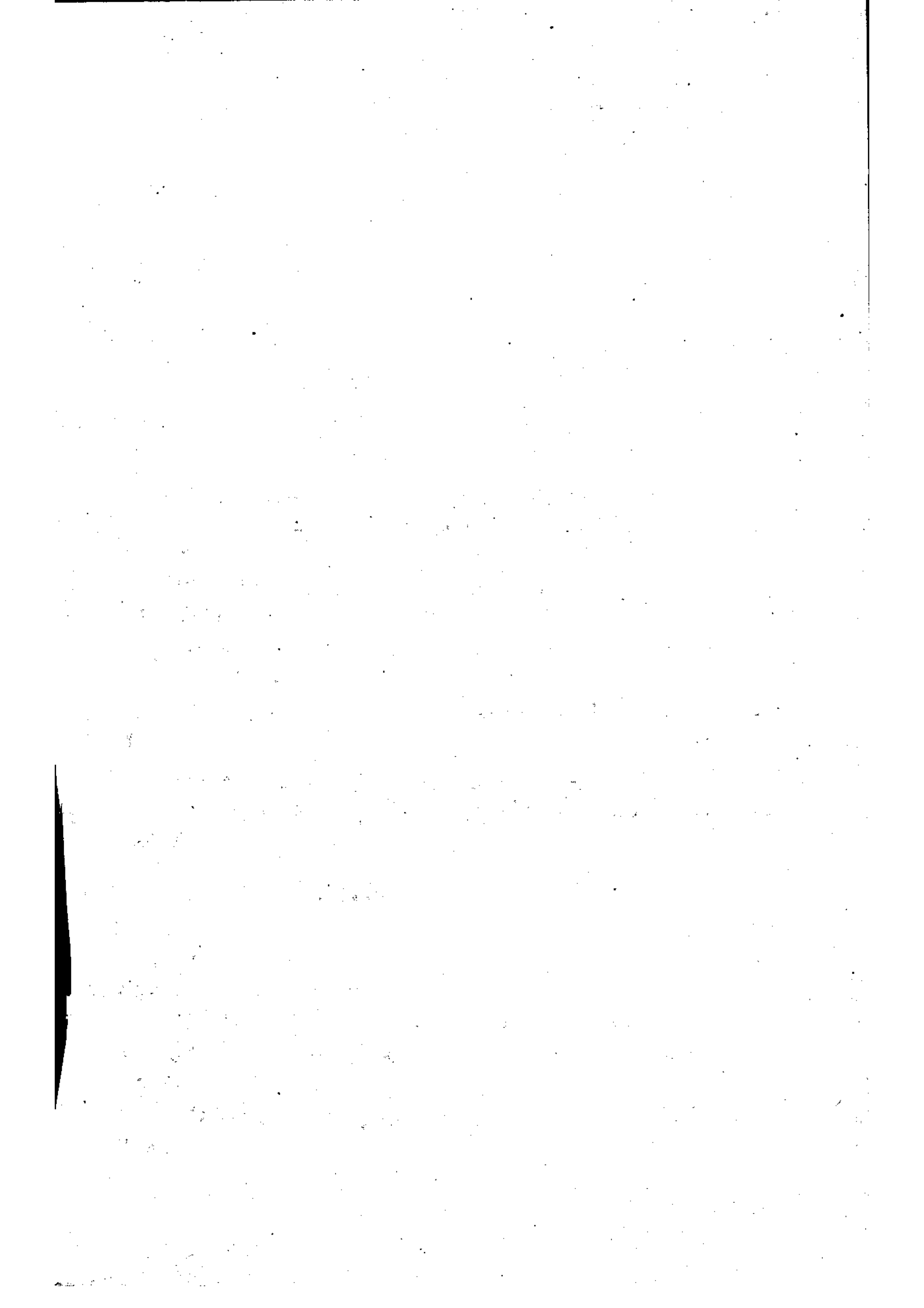
- شاكر النابلسي: قلت لكم.. لكنكم لم تسمعوا، ففاضت النار! (الشرق الأوسط - الأحد ٨- ٩- ١٩٨٥).

كتب أخرى للمؤلف

(١) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. دار المعارف. القاهرة ط٢ ١٩٩١
(٤) علم اجتماع الأدب. الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة ١٩٩٢
(٣) أمل دنقل الذي لايموت. بالاشتراك مع عبلة الرويني. هئية قصور الثقافة. القاهرة ١٩٩٠
(٥) البحث عن المنهج في النقد العربي. دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٣
(٢) كتاب العروض للأخفش، تحقيق ودراسة، مجلة فصول ١٩٨٦
(٦) العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣
(٧) أمل دنقل للفتيان. دار الفتى العربى. تحت الطبع
(٨) محتوى الشكل في الرواية العربية. تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب

كتب مترجمة ومراجعات:

(١) الأيديولوجية، تأليف ميشيل فاديه، ترجمة بالاشتراك مع أمينة رشيد. دار التنوير، بيروت ١٩٨٢
(٢) النقد الاجتماعي تأليف بيير زيما. ترجمة عايدة لطفي مراجعة بالاشتراك مع أمينة رشيد، وتقديم. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩١
(٣) المكان (رواية) آني إرنو ترجمة بالاشتراك مع أمينة رشيد دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣.



المحتويات

